إستراتيجية الاتصال الثقافي
في الدراما المسلسلات التلفزيونية العربية

نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية)

دراسة تحليلية مقارنة

اسماعيل عبد الحافظ





إستراتيجية الاتصال الثقافي

في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2014/8/3902)

عبد الحافظ، اسماعيل

استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية/ اسماعيل عبد الحافظ

.- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014

( ) ص

ر.إ: (2014/8/3902).

الواصفات:/ الاتصال// وسائل الاتصال الجماهيري// الدراما

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-96-043-8



تلاع العلي – شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com

إستراتيجية الاتصال الثقافي

في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية)

دراسة تحليلية مقارنة

إسماعيل عبد الحافظ

الطبعة الأولى

2015 م - 1436 هـ



{ اهدِنَا الصِّرَاطَ المُستَقِيمَ }

الفاتحة



إهـداء

إلى من ربياني صغيراً....وإلى من ربيتهم صغاراً.



الفهارس

الفصل الثاني

استراتيجيات الاتصال الثقافي

الفصل الثالث

القسم التطبيقي

فهرس الجداول

فــهرس الجــداول

فـــهرس الأشكال

فـــهرس الأشكال		
م	البـــيان	رقم الصفحة
-16	الشكل (16) يوضح توزيع المساحة الزمنية للفنون الشعبية بالمسلسل المصري	170
-17	الشكل (17) يوضح توزيعاً لتحليل لأزياء التقليدية والحديثة في المسلسل المصري	171
-18	الشكل (18) يوضح فئة العادات والتقاليد في المسلسل المصري	172
-19	الشكل (19) يوضح توزيع فئات القيم الأخلاقية في المسلسل المصري.	173
-20	الشكل (20) يوضح توزيع فئة القيم الاجتماعية في المسلسل المصري	174
-21	الشكل (21) يوضح فئة الأماكن التقليدية في المسلسل السوري	175
-22	الشكل (22) يوضح تحليل الأماكن الحديثة في المسلسل السوري	176
-23	الشكل (23) يوضح المساحة الزمنية للفنون الشعبية في المسلسل السوري	177
-24	الشكل (24) يوضح تحليل للأزياء التقليدية والحديثة في المسلسل السوري	178
-25	الشكل(25) يوضح توزيع العادات والتقاليد في المسلسل السوري	179
-26	الشكل (26) يوضح توزيع القيم الأخلاقية في المسلسل السوري	180
-27	الشكل (27) يوضح توزيع فئات القيم الأخلاقية في المسلسل السوري	181
-28	الشكل (28) يوضح توزيع نسب الأماكن التقليدية في كل المسلسلات	183
-29	الشكل (29) يوضح مقارنة نسبة الأماكن التقليدية في الوحدتين المتقابلتين	184
-30	الشكل (30) يوضح توزيع نسبة الأماكن الحديثة في كل المسلسلات	185

فـهرس الأشكال

المقدمة

يأتي التلفزيون في مقدمة وسائل الإعلام المعوّل عليها القيام بدور فاعل في تجسيد الواقع الاجتماعي بكل مضامينه الثقافية، ومواجهة إعلام العولمة؛ لأنه بمقدوره الوصول إلى كافة فئات المجتمع باستخدام القوالب البرامجية المناسبة، ووفقا للأساليب الفنية والإبداعية القادرة على إيصال المضامين الثقافية بكفاءة ونجاح، وتأتي في مقدمتها الدراما التلفزيونية بأشكالها المختلفة؛ باعتبارها وسيلة تثقيف ومرآة للقيم، وكذلك وسيلة تسلية وترفيه.

فمن الثابت أن إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية في الغرب يأتي ترجمة لإستراتيجيات اتصالية واضحة المعالم والأهداف، ولعل ما تنتجه العولمة الثقافية في (هوليود)، وغيرها من شركات الإنتاج التلفزيوني الغربي أكبر دليل على ذلك، وفيها ما يهدد الثقافة العربية والإسلامية، كغيرها من ثقافات الأمم والشعوب في العالم. بينما مازال معظم الإنتاج العربي من درام المسلسلات التلفزيونية ضعيفاً، ولا يحقق انتشاراً حتى على المستوى العربي؛ سوى الإنتاج المحدود من بلدين عربيين فقط. هما مصر وسورية. أما البلدان العربية الأخرى فقد اكتفت بدور المستهلك، وإن غامرت في الإنتاج فهي تدرك أنها لا تنتج سوى للاستهلاك المحلي، وأن إنتاجها غير قابل للمنافسة، أو البث في قناة غير قنواتها الوطنية؛ بفعل العديد من المبررات- غير الدقيقة – منها عائقا للهجة أولاً، وثانياً شح إمكانات كوادره االفنية والإبداعية من كُتاب ومخرجين وممثلين ومصممين ....الخ؛ الأمر الذي أدى إلى الاستسلام للواقع، وإلى استمرار غياب الإنتاج العربي المتنوع المصادر من الدراما التلفزيونية، ومن دراما المسلسلات بالتحديد التي يمثل غيابها اختفاء لأنواع ثقافية كثيرة في البلدان العربية.

وبناءً عليه؛ فإن الضرورة العلمية تحتم عن الأسباب الحقيقية والجوهرية التي أدت إلى عدم انتشار الإنتاج العربي المتنوع المصادر، وغيابه على المستوى العربي نتيجة لضعفه ، خاصة أن هذا المنتج الثقافي الترفيهي الجماهيري هو منتج اتصالي بمنطلقات وأبعاد

ثقافية، ويقع على مستوى كبير من الأهمية والعناية في الإنتاج والعرض، وهو في مقدمة المواد التلفزيونية من حيث: القيمة، بالإضافة إلى أنه على مستوى كبير من الأهمية والتكاليف، والعناية في الإنتاج والعرض؛ ولأن إنتاجه من اختصاص الحكومات والمؤسسات الإنتاجية الخاصة وبعض القنوات الفضائية على حدٍ سواء؛ ولأن مقومات الإنتاج- البشرية والمادية والفنية-في البلدان العربية تكاد تتماثل من حيث الكم والنوع، وتنطلق من البيئة الثقافية العربية والإسلامية المشتركة بين جمهور دراما المسلسلات التلفزيونية العربية؛ فإن هذه الدراسة تبحث في الأسباب التي أدت إلى ضعف الإنتاج التلفزيوني العربي من دراما المسلسلات –من حيث الكم والنوع – وعدم تحقيقه للانتشار خارج النطاق الوطني؛ عدا ما يمثله إنتاج بلدين عربيين هما مصر وسورية، كما أشرنا؛ لهذا فان إشكالية الدراسة تتبلور بالتساؤل التالي:

1- هل اعتماد دراما المسلسلات التلفزيونية العربية إستراتيجية الاتصال الثقافي يكون سبباً في انتشارها على المستوى العربي؟

ويتفرع عن هذا التساؤل السؤال التالي:

- إلى أي مدى تعتمد دراما المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية المضامين الثقافية؛ لتحقق انتشاراً على المستوى العربي، مقارنة بدراما المسلسلات التلفزيونية اليمنية والجزائرية التي لم تحقق انتشاراً على المستوى العربي؟.

وللإجابة على تساؤلي الإشكالية؛ فإن فرضيتي الدراسة جاءتا على النحو الآتي:

2- هناك علاقة إيجابية بين درجة اعتماد دراما المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية مكوّن استراتيجية الاتصال الثقافي، وبين تحقيقها للانتشار على المستوى العربي.

3- لا توجد مثل هذه العلاقة في دراما المسلسلات التلفزيونية اليمنية والجزائرية، وبالتالي فإنها لا تحقق الانتشار على المستوى العربي.

وتكتسب هذه أهميتها من كونها اختصت بالبحث عن السبيل الممكن لتجاوز الأسباب المؤدية إلى ضعف الإنتاج العربي من دراما المسلسلات التلفزيونية.

وتهدف إلى الكشف عن السبب المؤدي إلى استمرار ظاهرة عجز الإعلام العربي عن إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية في المشرق والمغرب العربيين على السواء، وبقاء إنتاجه في إطار بلدين عربيين فقط، هما مصر وسورية دون غيرهما من البلدان العربية الأخرى، والخروج باستنتاجات علمية محددة، يمكن تعميمها،والاعتماد عليها في الإنتاج العربي من دراما المسلسلات التلفزيونية.

وقد اعتمدت منهج الدراسات السببية المقارن؛ لأن الباحث في هذا النوع من الدراسات يبدأ في رصد النتائج من خلال البيانات، ثم يقوم بعد ذلك في البحث عن الأسباب المحتملة التي أدت إلى هذه النتائج كما حدثت من قبل، أو كما وجدت في الواقع الراهن، وكانت سبباً في حدوث النتائج كما يفسرها الباحث[1].

وقد اتبعنا هذا المنهج لأنه يستجيب إلى منطلقات الدراسة التي تهدف إلى الاستدلال عن حركة السبب الكامن وراء حدوث الظاهرة المدروسة في واقعها المجسد عملياً بمضامين الوحدات المتقابلة (قوة وضعفاً) في العينة، (مصر، سورية) تمثلان القوة في الإنتاج الدرامي التلفزيوني، (اليمن، الجزائر) تمثلان الضعف في الإنتاج الدرامي التلفزيوني العربي.

والمنهج المقارن؛ يساعدنا في مقارنة النتائج الكمية والنوعية بين الوحدات المدروسة؛ ليتم على أساسها وضع استنتاجات تُبين مستوى استخدام إستراتيجية الاتصال الثقافي في مكوّن دراما المسلسلات العربية، وبناءاً على ذلك يتم استنتاج أسباب القوة والضعف بين الوحدات المدروسة. وفقاً لفرضيتي الدراسة.

ويتوجه الاهتمام إلى ضبط وقياس مستوى العمل باستراتيجيات الاتصال الثقافي في مكوّن دراما المسلسلات العربية؛ لذلك فإن الأداة المناسبة للضبط والقياس: هي أسلوب تحليل محتوى الوحدات البحثية؛ المتمثلة في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

---

(1) محمد عبد الحميد: البحث العلمي في الدراسات الإعلامية، عالم الكتب، القاهرة (2004)، ص 190.

في كل من: اليمن والجزائر ومصر وسورية. وفي كل ذلك ستعتمد الدراسة التحليل "الكمي والنوعي".

وسيشمل التحليل الكمي جمع البيانات، وفقاً لوحدات الزمن والكلمة والموضوع كأجزاء مادية تسجيلية في القياس العددي لمضامين الاتصال الاستراتيجي الثقافي المقصود في درام المسلسلات التلفزيونية المحددة في الدراسة؛ لذلك فإن الدراسة ستعتمد التحليل النوعي في تفسير النتائج الرقمية المتوصل إليها في التحليل الكمي لكل مفردات العينة، ودراسة أسبابها، ومن ثم مقارنة النتائج الرقمية بين وحدتي العينة، والتعليق عليها؛ بهدف استخلاص النتائج التي تتفق أو تختلف مع فرضيتي الدراسة.

وقد تم اختيار العينة القصدية لأربعة مسلسلات درامية رمضانية منتجة حديثاً في (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) تم عرضها في السهرة أو الوقت الممتاز، وتحديداً في عام(2009)،وقد تم اختيار هذه العينة للأسباب التالية:

أ-لأن الإنتاج التلفزيوني العربي- لما بينته الملاحظة -اعتاد تقديم أهم وأفضل إنتاجه من المسلسلات الدرامية في هذا الشهر؛وبذلك تكون الدراسة قد اعتمدت على أفضل ما يمثل الإنتاج العربي المحدد في العينة المدروسة؛ ولأن العام المحدد للعينة يعتبر أخر الأعوام التي تأتي هذه الدراسة تالية له مباشرة؛ فإن هذه العينة تكون ممثلة لآخر الإنتاج العربي وأحدثه.

ب-لأن البلدان الأربع تمثل العينتين المتناقضتين في الدراسة:

الأولى: تتمثل في البلدين اللذين حققا نجاحاً في الإنتاج الدرامي العربي من المسلسلات، وهما مصر وسورية.

الثانية: تتمثل في البلدين اللذين لم يحققا أي نجاح في الإنتاج الدرامي العربي من دراما المسلسلات، وهما اليمن والجزائر.

ج- لأن البلدان العربية الأربعة تمثل مجتمع - البلدان العربية - تمثيلاً صادقاً من حيث التنوع، ومن حيث وقوع هذه البلدان على نطاق جغرافي عربي متباعد.

- اليمن يمثل المشرق العربي، وتحديداً شبه الجزيرة العربية.

- الجزائر تمثل المغرب العربي.
- سورية تمثل عمق بلاد الشام بكل مميزاتها التاريخية والحضارية.
- ومصر ممثلة لثقافة وادي النيل، وهي الرابط الجغرافي والحضاري بين المشرق والمغرب العربيين، وبذلك تكون هذه العينة قد اشتملت على النطاقين الجغرافي والثقافي العربي الواسع والمتنوع، وتكون ممثلة للأهداف المراد تحقيقها في الدراسة لواقع مشكلة الإنتاج العربي من دراما المسلسلات التلفزيونية، وتمثله تمثيلاً صادقاً.

وهنا نوضح اهم مصطلحات ومفاهيم الدراسة:

الاستراتيجية(Strategy):

جاء تعريف الاستراتيجية في معجم مصطلحات العولمة بأنها:" مجموعة من الأهداف والغايات طويلة المدى التي يبتغيها المجتمع أو الفرد، وهي تطلق أحيانًا على الغايات ذات الطبيعة الأساسية، وعلى الأهداف Objective المحددة، وقد تركز الاستراتيجية على أحدها(Targets) أوكلها، وهيترسم أساليب الحركة فيشكل متعاقب الحلقات أو المراحل(Goals)، وذلك وفقاً للمرامي العامة على مستوى الدولة، وتشمل الوسائل الرئيسة لبلوغ الغايات، وتتضمنت كامل تنظيمي مجتمعي، وقد تعنيفن القيادة في الحرب الشاملة على مستوى الدولة، ومن الناحية السياسية -أيضاً- تعني تحديد الأهداف وتحديد القوة الضاربة وتحديد الاتجاه الرئيس للحركة"[1].

ونرى أن هذا التعريف قد حصر مفهوم الاستراتيجية في إطار الدولة، بينما أضحت الاستراتيجيات من الأمور التي تعتمد عليها المؤسسات الإنتاجية والخدمية المختلفة، وتسير على أساسها أنشطتها. كما أن هذا التعريف لم يشر إلى ما يجب أن تحتويه

---

(1) إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: معجم مصطلحات العولمة (كتاب الكتروني)،WWW.Kotobarabia.com، ص 44.

الاستراتيجيات من خطط وبرامج وتكتيكات لا تقوم أي إستراتيجية إلا على أساسها، وعلى ضوء ذلك يمكننا تعريف الإستراتيجية بأنها: مجموعة الأهداف الأساسية التي تحددها المنشأة سلفاً، وتعمل على تحقيقها وفقاً لخطط وبرامج وتكتيكات تفصيلية تتأثر بالعوامل والظروف الداخلية والخارجية المحيطة بالمنشأة، من اجل تحقيق أهداف الإستراتيجية الواضحة.

إستراتيجية الاتصال Strategy Communication:

ورد تعريفها في (موسوعة علوم الإعلام والاتصال)[1] بأنها"عبارة عن نمط يتعلق بفاعل اجتماعي يهدف إلى التنظيم الرمزي للفضاء العام، وهي نسق منظم مبني على عمليات رمزية عديدة خطاب،صوّر، تظاهرات مختلفة؛ تهدف إلى السماح للمتلقي باتخاذ قرار، ومن ثم التعبير عنه بسلوك فعلي في الواقع".

ومن هذا التعريف تتضح أهمية الوظيفة التي يقوم بها الفاعل الاجتماعي، سواء كان هو مؤسسة دولة، أم شركة، أم مجموعة من الأفراد. كما حدد التعريف دور القائم بالاتصال في تنظيم العمليات الاتصالية المختلفة، وأن الهدف من وراء الاتصال هو الإقناع، كما يتميز هذا التعريف أنه بين أن استراتيجية الاتصال ليست محدودة في مجال معين، وإنما يمكن أن تكون في المجال السياسي أو التجاري أو الثقافي، وغيرها.

الاتصال الثقافي Communication on Cultural:

عرفه (بتروفسكي. ياروفسكي) في "معجم علم النفس المعاصر" بأنه " الاتصال الذي يتم بتفاعل البيئة الثقافية في شكل عمليات اجتماعية تتنوع فيها المعلومات والمؤثرات والمنظمات، وتلعب الجماعات في مواجهتها لبعضها البعض والكلمات

(1)Dictionnaireencyclopédique des sciences de information et été la communication، Ellipse، paris، 1997،p 77.

والأساطير، ووسائل الاتصال الجماهيري أدوارها المعقدة للغاية. كما تعبر عن المشاعر الجماعية والأفكار التي تزوّد الجماعة بوحدتها وصفتها الفريدة، وبذلك تعتبر عاملاً مهماً يساهم في تضامن المجتمع"[1].

استراتيجية الاتصال الثقافي(Strategy Culture contact):

بناءً على عرضنا السابق لمفهوم الاستراتيجية، ومفهوم استراتيجية الاتصال، وكذا الاتصال الثقافي، يمكننا وضع مفهوم إجرائي لاستراتيجية الاتصال الثقافي على النحو التالي:

" هي مجموعة الأهداف والغايات الثقافية الطويلة المدى، والمحددة سلفاً، والمراد تحقيقها على مستوى الواقع الثقافي الداخلي أو الخارجي؛ باستخدام العناصر البشرية القادرة على تقديم البيئة الثقافية بكل مقوماتها وأشكالها، من خلال التوظيف الثقافي الفعال لكافة القوالب الفنية والإبداعية ولإقناعيه المتاحة، عبر وسائل الإعلام والاتصال المختلفة".

-الدراما (Drama):

أتفق الباحثون على أن أصل الكلمة الانجليزية (Drama)مشتقة من الكلمة اللاتينية (Dram)، والتي تعني باللغة العربية "أن يفعل" وبهذا يكون معنى الدراما: هي قصة تؤدى، أو تعمل وتقدم للجمهور. ويقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين

---

(1) بترو فسكي، ياروفسكي: معجم علم النفس المعاصر. ترجمة. حمدي عبد الجواد، عبد السلام رضوان،ط1، دار العالم الجديد، القاهرة، ص 324.

تعونهم بعض الوسائل الفنية من ديكور وإضاءة وصوت أو مؤثرات صوتية، ويمكن أن تقدم هذه القصة على المسرح أو الراديو أو في السينما أو التلفزيون[1].

وجاء تعريفها في قاموس (أكسفورد)[2] بتعريفين:

الأول: اصطلاح يطلق على كل ما يكتب للمسرح.

الثاني: يطلق على أي موقف ينطوي على صراع، ويتضمن حلاً لهذا الصراع.

الدراما التلفزيونيةTelevision Drama:

تعرف الدراما التلفزيونية:" على أنها مرآة الحياة، وتعد انعكاساً للاهتمامات الخاصة بالبشر، كما أنها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي، وتكون قادرة على توسيع تعاطف المشاهدين، وجذبهم بعيداً عن قيود الواقع؛ لتقودهم إلى رؤية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من التشويق والتعاطف والإثارة."[3]

لقد استوعب التعريف السابق للدراما، وتعريف الدراما التلفزيونية القيمة الثقافية للدراما، ومنهما يمكننا تعريف الدراما التلفزيونية بأنها عمل درامي تلفزيوني قد يكون تمثيلية واحدة، أو سلسلة تمثيليات تشترك في الشخصيات المؤدية للأدوار في تمثيليات مختلفة، أو مسلسل يتكون من حلقتين أو أكثر تتضمن فكرة واحدة، وقد تتضمن إلى جوار القصة الرئيسية قصص فرعية، تهدف إلى تقديم ملامح الواقع المحيط بالجمهور؛ من خلال شخصيات تقوم بأدوار وتقدم بشكل مثير، وتهدف إلى التسلية والإمتاع.

---

(1) عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نانسي، دمياط (2005) ص 20

(2)Phyllishartnoll the oxford companion tooth thartre Oxford. Oxford UniversityPres (1991)

(3) Sun Thon ham، Tony Purvis. Television Drama: Theories and identities،New York: Palgravemacmillan.(2005)، P 21.

المسلسلات التلفزيونية(GradesTelevision):

جاء تعريف المسلسل في قاموس علوم الإعلام والاتصال:" أنه عبارة عن برنامج درامي شعبي تجري أحداث القصة فيه على حلقات يتميز عن السلسلة التي تعرض شخصيات ثابتة تواجه في كل جزء مغامرات مختلفة"[1].

و" يقدم المسلسل في شكل ثلاثية أو خماسيةأوسباعية أو خمسة عشر أو ثلاثين حلقة أو مايزيد"[2].

وعلى ضوء تعريف الدراما التلفزيونية، والمسلسلات التلفزيونية؛ يمكننا وضع التعريف الإجرائي لدراما المسلسلات التلفزيونية على النحو الأتي:

" هي عمل فني يتكون من عدد من الحلقات التلفزيونية المتوالية. تتوحد في الفكرة والأهداف، وتحتوي على الشخصيات التي يجمعها صراع ما، يدور حول موضوع قيمي أو إنساني، وتلعب فيه ثقافة الشخصيات، والبيئة الثقافية دوراً مهماً في التحكم بالصراع، وضبط المواقف والتصرفات".

وقد جاءت الدراسة بفصلين نظريين، الفصل الاول: للأسس المرجعية لدراما المسلسلات التلفزيونية. وهي المرجعية التاريخية، والمرجعية الواقعية، والمرجعية الفنية. وتضمن الفصل الثاني استراتيجيات الاتصال الثقافي. اهمها استراتيجية اتصال ثقافة العولمة، والخطة الاستراتيجية الشاملة للثقافة العربية، والاستراتيجية الثقافية للعالم الاسلامي، وامكانية تفعيل استراتيجية اتصال ثقافية عربية، وما يمكن ان تكون عليه هذه الاستراتيجية في الدراما التلفزيونية، ودراما المسلسلات التلفزيونية بالتحديد، والبرامج الثقافية.

---

(1) Bernard lanizet..Ahmadsılem. Dictionaries en cyclopedique dissidences de information et de la communication. Ellipse،edition marketing،(1997).P 246

(2) عبد الرحيم درويش: (م. س. ذ) ص 24

الفصل الأول

الأسس المرجعية لدراما المسلسلات التلفزيونية

الفصل الأول

الأسس المرجعية لدراما المسلسلات التلفزيونية

يعتمد إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية على أسس مرجعية تلزم الكاتب والمخرج والممثل التلفزيوني العلم بها؛ ليكون قادراً على القيام بمهامه الفنية والإبداعية بكفاءة. تأتي في مقدمتها أسس المرجعية الشكلية والتاريخية للدراما؛ وهي جملة المعارف عن نشأتها وأنواعها وتطورها بدء بالحضارة اليونانية في القرن الرابع ق.م، مروراً بالمسرح الروماني والمسرح الحديث في أوروبا؛ وصولاً إلى ما أحدثته الثورة التكنولوجية الحديثة في القرن العشرين، التي طورت التقنية الفنية للمسرح، وقدمت السينما والإذاعتين المسموعة والمرئية كأجهزة حديثة. زادت من انتشار الدراما وإيصالها إلى جمهور أكثر اتساعاً؛ الأمر الذي أدى إلى إضافة المزيد من الأسس المرجعية في إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية، ويتمثل ذلك بخصوصية بناء النص التلفزيوني الذي يجمع بين الصورة والصوت والجمهور الذي يختلف بطبيعته عن غيره من جمهور الوسائل الأخرى.

أسس المرجعية التاريخية:

1-1-أ- مفهوم الدراما (Drama):

هي كلمة يعود أصلها " إلى الفعل اليوناني القديم (دراؤDrao) بمعنى أعمل، فهي تعني إذاً أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح"[1].

وعلى ضوء ذلك يكون الأساس في معنى كلمة دراما هو: العمل أو الحركة أو الحدث وهي: المحاكاة.

---

(1) إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (1968) ص3.

والمحاكاة كما عرفها (ارسطوطاليس) [1]. في كتابه " فن الشعر": "تشـتمل عـلى العمـل والحركة والحدث".

- المحاكاة (Imitation):

عُرفت المحاكاة بأنها مصطلح نقدي قديم استعمله اليونانيون، ويرى إبراهيم حمادة " أن الفلاسفة اليونانيين قد استخدموه، وبدأ به (أفلاطون) قبل(أرسطو) – ولربما كان معروفاً وقتذاك – للتفريق بـين الفنـون الجميلـة والفنـون التطبيقيـة، والمصـطلح في دلالتـه القديمـة يتضمن معنى العرض أوإعادة العرض أوالخلق من جديد، وعلى هذا يمكن ترجمته بالمحاكـاة أسوة باللغات الأوروبية الرئيسة [2].

المحاكاة طبيعة إنسانية:

إن الدراما بمعنى المحاكاة قديمة قدم الانسان، وتدل الدراسات والابحاث في المجالات الانسـانية (الانثروبولوجيـة Anthropology)عـلى أن الانسـان قـد بـدأت علاقتـه في الحيـاة والكون من حوله من خلال محاكاة قوى الطبيعة، ولـولا هـذه المحاكـاة لما كانـت الحضـارة، فمحاكاة الانسان للطبيعة هي التي قصدها الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه " فن الشـعر" (Poetics)، وقال أنها " أمر فطري موجود في الناس منذ الصـغر، والانسـان يفـترق عـن سـائر الاحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة "[3].

عُرف فعل المحاكاة بأنه طبيعة أساسية في الانسان الذي ظل يعمل، ويسـعى (يتحرك) في كل الأنحاء من أجل الحصول على ضروراتـه الحياتيـة مـن مأكـل ومـأوى وغيرها من الإحتياجات. مجسداً بذلك أهم خصائصه التي أنفـرد بهـا عـن غـيره مـن

---

(1) عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد اللـه،ط1، تونس، (1987) ص9.

(2) أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصريـة، القـاهرة، (1982) (الحاشية، تعليق إبراهيم حمادة،ص47).

(3) أرسطو: (م. س. ذ) ص3.

الكائنات، والمتمثلة بمقدرته على التعلم واكتساب المعارف، والاستفادة من تراكم خبراته في الحياة، وتدل الحقائق التي لا يمكن تجاهلها على أن أهم مميزات الانسان أنه وليد البيئة يتأثر بها، ويؤثر بدوره فيها. " وقد عُرف عن الانسان البدائي أنه كان يهوى محاكاة الطبيعة، حيث كانت تلك هواية مفضلة لديه، وقد ساعده على ذلك، أنه إنسان يمكن أن يقلد أصوات ما، واشارات ما وحركات ما"[1].

وفي هذا الاتجاه يرى المؤرخ (أرنولد توينبي)- في غمار شرحه لنظريته عن التحدي والاستجابة – "إن تاريخ الأمم ما هو إلا صراع بين الانسان وبيئته: فالبيئة هي التي تدفع الإنسان إلى العمل والنشاط، وهي التي تحفزه على استغلال الموارد المتاحة؛ ولذا فإن المثل الشهير(الحاجة أم الاختراع) يصدق دائماً في صراع الانسان مع البيئة"[2].

من هذا يتضح أن المحاكاة فعل إنساني مرتبط بالمحيط الطبيعي الذي لا حدود له، وقد أفرزت محاكاة الإنسان لكل ما يحيط به أشكالاً مختلفة من القيم والمضامين الحضارية، وكانت الدراما أحد الفنون العريقة التي شهدت تطوراً على مر القرون الماضية.

تطور الطبيعة الإنسانية في المحاكاة:

من الطبيعي أن يكون هناك تلازماً بين التطور الانساني في مجالات الحياة المختلفة، وبين تطور أشكال المحاكاة، وقد تمثلت البدايات الاولى في أشكال من المحاكاة، كماجاءت في شرح المؤرخ (شيلدون تشينيSheldon Cheney) في كتابه " تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة الذي ركز على أهم مايمكن أن نطلق عليه موروثاً ثقافياً كالفلكلور. بقوله " ...أن الحركة الموزونة هي إحدى الوسائل الشائعة في التعبير عن أعماق مشاعره [الانسان البدائي] في ذلك الحين، ويرجع إلى أن الطبيعة نفسها من حوله هي التي أوحت له

---

(1) عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، (1987) ص 10.

(2) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية– لونجمان-، القاهرة، (1994) ص1.

بذلك، فقد رأى الطبيعة تتحرك حركات إيقاعية كحركات الامواج وتموجات الحقول تداعبها الرياح وظاهرة شروق الشمس ثم غروبها، ثم ظهور القمر وإختفاؤه في نظام ثابت حتى دقات قلبه كانت، ومتزال تحمل سمات الايقاع؛ فكان من الطبيعي أن يدفع بالإنسان البدائي ليخلق الحركة، ويعبرعن ما يخامره من فرح وبهجة، ومن هنا يكون الرقص هو وسيلة التعبير الاولى في فن الرجل البدائي؛ ذلك الرقص الذي يحاكي الخلق والانفعال والفعل بواسطة الاوزان الحركية"[1].

ومن ذلك يمكننا القول بأن المحاكاة لايمكن أن تكون ثابتة في اطار أو جانب معين من جوانب الحياة. كما لايمكن أن تكون بمعزل عن ضرورة استفادة الانسان من معاني الصراع القائم بين جملة المتناقضات المحيطة به، والتي تنطوي على ما يفيده. وأن تنوع العلاقة بين الانسان، ومحيطه الطبيعي هي التي أثمرت أشكال الحضارة المختلفة من البناء إلى الفلكلور والتراث الانساني بأشكاله المختلفة، بما فيه أشكال الاتصال ورموز اللغة التي اشتق الإنسان دلالاتها ومعانيها من الطبيعة والمناخ المحيط.

-الانتقال من محاكاة الطبيعة إلى الفن:

إن المحاكاة طبيعة إنسانية فطرية لابد منها، اكتسبها الانسان نتيجة علاقته بمحيطه الطبيعي، وقد بدأ ذلك منذ وجد الانسان على ظهر هذا الكوكب، ويرى رشاد رشدي "... أن تحول المحاكاة إلى فن الدراما قد أخذ قروناً طويلة حتى تشكل وأضحى على ما هو عليه بقيمه الفنية التي تميزه، وهي القيم التي مثلت القواعد الأساسية والمنطلقات التي يقوم عليها هذا الفن الذي ولد في أحضان الشعر[*] من ناحية، وبالاتصال المباشر بالجماهير

(*) في التفسير لما قرره أرسطو عن نشأة الدراما في أحضان الشعر، وقال أنها ترجع إلى عاملين فطريين في الإنسان كما هو مذكور أعلاه ، إلا أن الباحثين وجدوا أن هناك أربعة مسببات في تفسيرهم لمضمون ما جاء به أرسطو، وهي – إن الإنسان مخلوق مقلد – يشعر بالمتعة عندما يشاهد محاكيات فنية. – يحب المعرفة – يميل بفطرته إلى الإيقاع والوزن (إبراهيم حمادة هامش كتاب أرسطو " فن الشعر") ص 83.

من ناحية أخرى التي تذهب اليه للاستمتاع بالعروض التمثيلية المقدمة على المسرح الذي يقع مرادفاً لتعريف الدراما ولاينفك عنها، وقد استحق المسرح هذا اللقب (أبو الفنون)؛ نظراً لعراقته؛ ولأن ما يقدم من خلاله يمثل حقيقة المحاكاة التي ولع بها الانسان، ومرجع ذلك إلى أنه يحصل من متابعته للمسرح على المعرفة؛ ولأن المحاكاة مع الطبيعة والفن هي مصدر من مصادر المتعة والمعرفة معاً؛ فنحن - وكما جاء في وصف أحد الباحثين -" نتأمل هذه الاعمال [الفنية الدرامية] بقدر كبير من المتعة، ويزيد هذا القدر كلما زادت قدرة هذه الاعمال على محاكاة الأشياء كوسيلة من وسائل المعرفة. والمعرفة في حد ذاتها متعة طبيعية للإنسان، وهي ليست مقصورة على الفلاسفة؛ بل هي عامة للناس أجمعين "[1].

وعلى ضوء الأسس والمنطلقات التي كونت فن الدراما في صورته التقليدية التي وجد عليها في العصر اليوناني القديم، والتطورات اللاحقة التي شهدها في العصر الحديث؛ يمكننا الأخذ بما استنتجه البعض من تعريفات للدراما بأنها" اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل، أو بأنها مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل"[2]. وكذا تعريفهم للفن الدرامي على أنه صنيعة البيئة الاجتماعية والثقافية السائدة، وهو بإيجاز "الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب، وباستخدام الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف، وتلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان"[3].

---

(1) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، (1986) ص 4.

(2) فائز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، (1988) ص68.

(3) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

1-1- ب- تطور البناء الفني في الدراما:

الدراما - في نظرنا- إبداع إنساني، أوجده الإنسان ليلبي حاجات ضرورية في حياته، ومنها حاجته في الحصول على المعرفة، وقد استطاع من خلال هذا الفن أن يقوم بتجسيد صوّر من الواقع، من خلال المحاكاة الإنسانية ذاتها؛ ليحقق من خلالها عنصري الإبهار والجاذبية، ولم تصل الدراما إلى ما وصلت إليه – كفن – إلا بعد أن استوفت عناصر البناء الفني.

وقد تطورت الدراما - في نظر الباحث عادل النادي -عبر مراحل"...ظلت أمداً طويلاً في احتياج شديد إلى عنصرين رئيسيين ومهمين حتى يكتمل معناها الحقيقي، وهما عنصرا الإنسان والحوار، اللذان هما عمود البناء الدرامي، لم يظهرا لا في العصور البدائية، ولا في مصر الفرعونية، ولا في سورية. بل ولا في المسرح الشرقي القديم؛وإنما في اليونان القديم فقط، وهما: عنصرا الحوار والبطل (الإنسان)، وبدخولهما تطورت الدراما ووصلت إلى صورتها المتكملة عند اليونانيين القدامى؛ فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل في العمل الدرامي؛ لكي يصارع الآلهةأو القوى الطبيعية المحيطة به، وكذلك هم أول من استخدموا الحوار كأداة تخاطب في الدراما"[1].

1-1-ج- أنوع الدراما:

تقسم الدراما - منذ نشأتها الأولى - وفقاً لمضامينها الداخلية إلى أشكال مختلفة، تأتي في مقدمتها التراجيديا والكوميديا كشكلين رئيسيين، بالإضافة إلى الأشكال (الألوان) الأخرى التي ارتبطت تسمياتها بالمسرح، ومنها الميلودراما والفارس وغيرها، وهنا نستعرض هذه الأنواع، وعلى النحو التالي:

---

(1) عادل النادي: (م. س. ذ) ص16.

- التراجيديا - المأساة - (Tragedy):

يعيد الباحثون معنى كلمة تراجيديا إلى المصادر اليونانية، ويرى إبراهيم حـمادة [1] أن " كلمـة تراجيـديا(Tragodia) تتركـب مـن لفظتـين(Tragos) بمعنـى" جـدي أو مـاعز"، ومن(Oide) بمعنى " نشيد أو أغنية "، ومن ذلك أضحت الكلمتان معاً تعنيان أغنية العنز.

ويرى البعض أن سبب هـذه التسـمية (أغنيـة العنـز) يرجـع إلى أن أفـراد الجوقـة القديمة في الأناشيد - الديثرامبية[*] (dithyrambi)- التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتـدون جلد الماعز على أسـاس أنهـم يمثلـون دور السـاتيروي[**](Satyri) أتبـاع الإلـه ديونيسـوس[***] (Dionysos)[2].

ويضيف فائز ترحيني[3] إلى التعريـف السـابق القـول: " أن هـذه التسـمية بسـبب الحرية والتسيب اللذين اتسمت بها تصرفاتهم -أي أفـراد الجوقـة- وكلماتهـم، وهـم يغنـون، ويرقصون في مهرجانات ديونيسوس [***] الربيعية ترحيباً بخصوبة الأرض المتجددة ".

---

(1) أرسطو: (م. س. ذ) (الحاشية، تعليق إبراهيم حمادة، ص 60)

(*) الديثرامبيه: أغنية مسرحية جماعية تنتمي إلى الشعر الغنائي، بدأت مع التراجيديا، إلا أنها استقلت عنها فيما بعد، ومضمون هذه الأغنية لم يكن كوميدياً خالصاً ولا هزلي خالص، بل حـوي إلى جانبـه عنـاصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسي، بمعنـى أخـر إنهـا جمعـت بـين النكـات لفجـة، والسـخرية الماجنـة مـع العواطـف الجـادة، وواءمـت بـين كلماتهـا ورقصـاتها بطابعيهـا المتناقضين.(الباحث خلاصة من مصادر مختلفة).

(* *) الساتيروي: نوع من المسرحيات تسمى المسرحيات (السـاتيرية) وقـد سـميت بهـذا الاسـم لأن أفـراد لجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابـس (السـاتيري) أتبـاع الإلـه ديونيسـوس، وكانـت الحوقـة تؤدي فيها رقصات عنيفة.

(***) ديونيسوس: اله الخمر في أثينا القديمة، ويرمز إلى خصوبة الأرض التي تنبت الثمار المختلفة والعنب من بينها ،الذي يصنع منه النبيذ، وبالنبيذ تكون الاحتفالات الصاخبة.

(2) محمد حمدي إبراهيم: (م. س. ذ) ص11 – 12.

(3) فايز ترحيني: (م. س. ذ) ص 70.

لقد تميزت الحضارة اليونانية بتطور فنونها المختلفة، والدراما بألوانها (أنواعها) المختلفة أحد تلك الفنون التي ازدهرت وبلغت ذروتها آنذاك، ومن بين تلك الألوان التراجيديا التي يعرفها (أرسطو) تعريفًا مستوفياً كافة المضامين الفنية المسرحية بقوله " هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة؛ لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين، وأعني هنا باللغة الممتعة اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء؛لأن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده، وبعضها الأخر باستخدام الغناء[1]".

وتعليقاً على تعريف أرسطو للتراجيديا – المأساة – ؛ نجد أنه قد استعرضها استعراضاً شاملاً من حيث الشكل العام والمضمون الفني؛ الأمر الذي استدعي أن يتخذ تعميماً للتعريف بمعنى الدراما إجمالاً، وتكمن أهمية هذا التعريف في تأكيده على أن الدراما هي: المحاكاة للأفعال، ولا يمكن أن تكون مجردة منها، وأنها يجب أن تكون في مكان محدد، ويتمثل هذا المكان في خشبة المسرح، أو مواقع التصوير للسينما أو التلفزيون في الوقت الحاضر، وقد حددها بشرط تزويدها بالزينة التي تعني الديكورات، ليتضح العمل الفني (الدرامي) من خلال هذا التعريف الأرسطي القصير للتراجيديا في كونه جاء مستوفٍ لكافة الشروط الفنية اللازمة للإنتاج الدرامي بأشكاله وألوانه المختلفة، وفي كونه قد حدد الشروط الداخلية –الموضوعية- اللازم توافرها في العمل الفني الدرامي؛ من

(****) وهذه الإضافة في التعريف تتناقض مع مؤرخين آخرين يرون أن وظيفة رقص أفرادا لجوقة تكون في مهرجانات ديونيسوس الجماعية ، وجعلوها ميزة الكوميديا وليست التراجيديا، ونرى من ناحيتنا أن الصواب هو الأداء الفرائحي للجوقة قد لا يتناسب مع التراجيديا، لأن في مضمونها المأساة أصلاً، ولا يمكن أن يكون الفرح كما سيأتي لاحقاً في الكوميديا.

(1) ارسطو: (م. س. ذ) ص 95.

خلال إيجازه لما يجب أن تكون عليه المحاكاة في قوله: " ليست المأساة محاكاة الأشخاص، بل للأحداث والحياة للسعادة والشقاء "[1].

- الميلودراما (melodrama):

لقد وضعنا الميلودراما في الترتيب التالي للتراجيديا مباشرة؛ لأنها الأقرب إليها من حيث الشكل العام وطريقة العرض، فكلاهما يحتويان على المأساة مع اختلاف محدود.

ويحدد ذلك الاختلاف رشاد رشدي بقوله" أن الميلو دراما تعتمد على النتيجة السعيدة، والبطل الذي يرمز للخير يُكافأ، ويكون هدفها التطهيري متمثلاً بالأهوال التي يتعرض لها في صراعه الحاد مع الخصم ووصوله في الأخير إلى الانتصار عى الأهوال؛ مما يدعم في نفوس الجمهور دوافع الأمل، وحتمية الانتصار على الصعوبات الماثلة في الحياة. كما أن الميلودراما -كلون من ألوان الدراما- تختلف عن (المونو دراما)[*] القريبة لها من حيث اللفظ؛ لأن الميلودراما تعني الدراما الموسيقية· أي الدراما التي تصاحبها دائماً موسيقى كتبت خصيصاً لها"[2].

إن الميلودراما تتخذ أسلوب العرض المشوّق الذي لا يخلو من المرح والتشويق، المختلف إلى حد كبير عن التراجيديا القريبة منها؛ من حيث المضمون.

وقد مرت الميلودراما بمراحل تطور تاريخية طويلة، ويرى مؤرخو الدراما " أن ملامح الميلودراما كانت موجودة منذ القديم، ولكن ظروفاً كثيرة في القرن الثامن عشر ساعدت على إيضاح هذه الملامح؛ بحيث كانت النتيجة ظهور الميلودراما كشكل مسرحي

---

(1) أرسطو: (م. س. ذ) ص13.

(*) المونودراما (Monodrama): هي دراما الممثل الواحد، وهي المسرحية المتكاملة في ذاتها، التي تتطلب ممثلاً وأحداً- أو ممثلة – كي يؤديها كلها فوق الخشبة أمام المتفرجين.. أنظر (أسامة فرحات: المونولوج بين الشعر والدراما،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(1997)ص 23.

(2) رشاد رشدي: (م. س. ذ) ص133.

له مميزته في القرن التاسع عشر، وأوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة؛ فمهما كانت المآسي التي يعاني منها الفضلاء؛ ومهما كانت قوة الخبثاء فنحن نجد أن في الميلودراما الفضيلة دائما تكافأ، والرذيلة تعاقب"[1].

ومن ذلك يتضح أن الميلودراما تتسم بالخروج على النمطية المعتمدة في التراجيديا، أو غيرها من الألوان الدرامية الأخرى، وذلك لأنها لا تتقيد بالمأساة لوحدها في العرض، ولا بالكوميديا، وإنما تعتمد التنوع والمزج بينهما.

- الكوميديا (الملهاة) (Comedy):

"تُعرف الكوميديا بأنها نوع من أنواع الفنون الدرامية، وقد ظهرت تالية للتراجيديا، وهي نقيضه لها من حيث المضمون، فإذا كانت التراجيديا جادة؛ فإن الكوميديا ساخرة تعتمد على الفكاهة والإضحاك"[2].

وهي في الاصطلاح اللغوي " الملهاة " مسرحية هزلية "[3].

أما أصل كلمة كوميديا " فيجمع بين كلمتي (كوبوس) بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد، وكلمة (أودي) بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد، ولاسيما قطاف العنب المرتبط بعبادة (ديونيسوس) إله الخمر"[4].

وقد جاء تعريف (أرسطو) للكوميديا شاملاً للتفاصيل المكونة للكوميديا، ويقول أنها: "محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعاً خاصاً فقط، هو الشي المثير للضحك،والذي يعد

---

(1) المرجع نفسه: ص134.

(2) فائز ترخيني: (م. س. ذ) ص 82.

(3) روحي البعلبكي: قاموس المورد، عربي انجليزي، دار العلم للملايين، ،ط7، بيروت(1995).

(4) فائز ترخيني: (م. س. ذ) ص 82.

نوعاً من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشي المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للأخرين ألماً أو أذى، ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالاً يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه، ولكنه لا يسبب ألماً عندما نراه"[1].

ولم يكن مولد الكوميديا من فراغ؛ بل كان مرتبطاً بالمبررات الذي وجدت فيها التراجيديا مع اختلاف في الظرف والأسلوب فقط؛ لأن الكوميديا كما يرىفائز ترحيني " أنها كانت أسلوباً تطور من الطقوس والاحتفالات (الديونيسية) - المشار إليها سابقاً - التي كانت تتضمن غناءً وارتداءً للأقنعة، وتشترك فيها جميع الطبقات والفئات، وقد لعب عنصر شعبية هذا الفن دوراً أساسياً في تشكيل الكوميديا وتطورها، فكان لجمهور النظارة دور هام في رسم خطوط الحدث الدرامي الكوميدي، فالفن الشعبي هو المميز للحدث الكوميدي؛ لأن الشاعر الكوميدي كان واحد من الشعب، وفنه كان موضع اهتمام المجتمع الأثيني كله"[2].

- كوميديا الفارس:

يختلف الموضوع الاساسي لهذا النوع من المسرحيات (الفارس) عن الموضوعات المعروفة في الكوميديا، ويرىسيد محمد رضا عدلي" أن موضوعات كوميديا الفارس تتسم باستعراض غباء الانسان عندما يواجه مفارقات بيئية، وكان الفارس قائماً منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان، ولو أنه لا يوجد تاريخ مكتوب له"[3].

ويوضح ابراهيم حمادة شيئاً من تاريخ هذا اللون من الدراما الكوميدية بالقول " أن كوميديا الفارس وجدت في الدراما الحديثة بأوروبا، وكان منتشراً في فرنسا؛ حيث وجد في القرن التاسع عشر عدد من ممثلي الفارس المرموقين الذين استطاعوا الإبقاء على

---

(1) أرسطو: (م. س. ذ) ص 88.

(2) فائز ترحيني : (م. س. ذ) ص82.

(3) سيد محمد رضا عدلي: (م. س. ذ) ص ص55-56.

هذا الشكل مزدهراً، وتطلق كلمة فارس في الاستعمال الحديث على مسرحية كاملة تتعامل مع موقف سخيف أو غير معقول، والقيمة الأدبية للفارس لا تستحق الذكر،أما قيمته الترفيهية فعظيمة، كما ان ترجمته إلى اللغات الأخرى أسهل بكثير من ترجمة الكوميديا"[1].

وتتميز كوميديا الفارس بأنها هزلية " تكون في العادة كوميديا مواقف؛ حيث المهارة في بناء الحبكة أكثر من الاعتماد على تصوير الشخصيات، فبناء الحبكة في الهزلية الجيدة يتألف أساساً من سلسلة من التعقيدات والحلول التي يبرع المؤلف في نسج خيوطها؛ لذا كان من الضروري أن يكون الفعل نشطاً والحركة سريعة الايقاع، وأن تسود روح المغالاة والمفارقة واستغلال كل وسيلة غير متوقعة"[2].

1-1-د- تطور مضمون وشكل الدراما:

معلوم عن الدراما كمفهوم، وكمصطلح أنها تعني المسرح، وأي راصد لتطور الدراما لا يمكن أن يجده بمعزل عن تطور فن المسرح؛ وذلك لأن الدراسات والنقد تستعمل كلمة دراما بمعنى المسرحية التي تقدم للجمهور في مسرح، ويؤكد ذلك محمد زكي العشماوي بالقول " أما كلمة درامي، أو (Dramatic) فالثابت أن لها مدلولاً أكثر من مجرد كونها وصفاً للصورة المسرحية؛ لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع، والذي يهز المشاعر هزة خاصة، ويتحدث (الارديس نيكول) في كتاب علم المسرحية (The Theory Of Drama) عن استعمال الكلمة في هذا المعنى فيقول (إن لكلتا الكلمتين مسرحية (Drama) ومسرحي (Dramatic) استعمالاً أكثر امتداداً، وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى"[3].

---

(1) إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد (م. س. ذ) ص 40.

(2) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(3) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، (1980) ص23.

وفي نظرنا أن هذا التلازم في المعنى بين الدراما والمسرح جاء نتيجة أن المسرح هو الوسيلة الوحيدة التي استوعبت هذا الفن طيلة القرون الماضية، ولم تكن هناك أية وسيلة بديلة أو منافسة له.

- التطور في المضامين والأشكال الإبداعية:

إن التطورات التي لحقت بالفن الدرامي(المسرحي)- في نظرنا- تأتي نتاجاً للتطورات الإنسانية المرتبطة به، وقد تمثلت في التحولات التي ظهرت في المضامين المختلفة التي أكسبت المسرح أسباب الديمومة والبقاء، وجعلته وسيلة اتصال ثقافية لها أثرها الكبير في المجتمعات المتطورة، وقد تمثلت تلك التطورات بشقيها الموضوعي والشكلي والتي نجدها ماثلة في الانتقال بالمسرح من اللونين الدراميين اللذين تأسسا عليه والمتمثلين بالتراجيديا والكوميديا.

ويرى عبد الستار جواد" أن من أبرز التطورات الشكلية والموضوعية التي شهدتها الدراما في بداياتها اليونانية هو ابتعادها عن وظيفة الشعر كأداة رئيسية في المسرح، واستبداله بالنثر؛ حيث أن كُتاب المسرح الأوائل(اليونانيون) كانوا يعبرون عن أنفسهم وشخوصهم بالشعر، وهكذا حذا حذوهم كُتاب الدراما في أوروبا اللذين كانت لهم إسهاماتهم الكبيرة في تطور الفن الدرامي، وحين نصل إلى عصر شكسبير نجد أن بعض كتاب المسرح كانوا يستعملون مقاطع نثرية في عدد من مسرحياتهم. "[1].

وفي نظرنا أن تخلص النص المسرحي من الشعر لم يكن إلا بهدف تسهيل مهمة الكاتب في تقديم مادته الفنية المسرحية بدون العوائق الأسلوبية التي يتطلبها الشعر من حيث النظم والالتزام بالقواعد الشعرية، وأن ذلك التطور أدى إلى تصدر القصة المسرحية الأهمية في جهد الكاتب واجتهاده؛ من أجل إيصال أهدافها للجمهور.

---

(1) عبد الستار جواد: في المسرح الشعري، منشورات وزارة الإعلام والثقافة، بغداد، (1979) ص3.

ويرى في ذلك فائز ترحيني "... أن النص المسرحي لا يمكنه الاستغناء عن الشعر كلياً والاكتفاء بالنثر؛ باعتبار أن لغة الشعر قادرة على التعبير العاطفي والعمق الوجداني الكبير، خصوصاً في المسرح التراجيدي الذي تتطلب فيه الأدوار شداً عاطفياً قوياً؛ ليُمكن المتلقين من التفاعل مع الأداء المسرحي؛وذلك لأن اللغة الوجدانية في المسرحية تؤدي إلى نجاح استعمالات التهديد والخوف؛ وبالتالي إلى حدوث التطهير، وهو الهدف الاستراتيجي للمسرحية، كما أنه لا يمكن الاستغناء عن الشعر كمادة تعبيرية قوية؛ لهذا لم تكن المرحلة الشكسبيرية أو ما تلاها من تحول هي النهاية في علاقة الشعر بالمسرح، بل إنه استمر لصيقاً لهذا الفن"[1].

أما لطفي عبد الوهاب يحيفيري أن الشعر " استمر مشكلاً صيغة الحوار الرئيسية؛ سواء داخل المسرحية الواحدة، أو على مستوى النتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي، ومنذ ذلك التاريخ حتى اللحظة ما تزال بعض المسرحيات تعرض بالحوار الشعري؛ بل أن بعض المسرحيات النثرية التي أثبتت عروضها نجاحاً واستمراراً ظاهرين تعاد صياغتها بالحوار الشعري سواء بشكل جزئي أو كلي؛ لتثبت نفسها من جديد[2]".

ويسجل مؤرخو المسرح طبيعة حالة الانتقال من المسرح الشعري إلى النثر والقصة العديد من الروايات التي يؤكدون من خلالها على أن أبرز رواد هذا الانتقال، هو الكاتب المسرحي النرويجي" (إبسن)[*]الذي ابتدأ حياته المسرحية بالدراما الشعرية، ثم ما

---

(1) فائز ترحيني: (م. س. ذ) ص93.

(2) عبد الستار جواد: (م. س. ذ) ص18.

(*) ولد هنرك إبسن في عام (1828) في مدينة (سكاين) النرويجية الساحلية، وحينما ظهر اسمه في الأوساط لثقافية والأدبية في العالم، لم يكن للدراما وجود في النرويج، بل إنها كفن ، تشكلت وتطورت على يديه.

لبث أن تحوّل إلى الدراما النثرية انسجاماً منه مع العصر الذي يعيش فيه، وكان عليه أن يتفاعل معه كأي فنان أصيل له رسالته تجاه الفن والمجتمع "[1].

إن تحول المسرح من حيث الشكل الفني، ومن حيث المضمون دلالة على أهميته التي جعلته لصيق التحولات الاجتماعية والحضارية التي استلهم منها أسباب استمراره وبقائه، ويضيف الباحث عبد الستار جواد القول" أن ذيوع فن المسرح وبقاؤه؛ مرتهن بوفائه باحتياج الإنسان إلى وسيلة حاضرة التأثير في تعبيرها عنه وعن مجتمعه وعن فكره وفلسفات عصره وعالمه، وإلا فما كان يمكن أن يستمر فن المسرح في عصر الوسائل الإعلامية غير التقليدية التي يتوجها القمر الصناعي وغيره من وسائل الاتصال التي يزخر بها عالمنا المعاصر"[2].

وفي نظرنا يتمثل التطور في مضامين الدراما بما أُضيف لها من ألوان أو أنواع درامية ومسرحية بالتحديد؛ وذلك بفضل ما أفرزته الحضارة من تطورات متتالية، لأن المسرح بدأ يونانياً، ثم تحول إلى الحضارة الرومانية التي كان لها أثرها ثم إلى مسرح العصور الوسطى، ثم عصر النهضة الأوروبية، حتى وصل إلى ما وصل إليه اليوم من تطور موضوعي.

ويرى في ذلك أبو الحسن عبد الحميد سلام " أن العصر الحديث قد لوّن في الشكل المسرحي ألواناً متنوعة، تبعاً لظروف العصر، وتعبيراً عن اتجاهاته الفكرية والمزاجية وتماشياً مع روحه ومع إيقاعاته السريعة؛ فظهرت الكلاسيكية الجديدة والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية والعبثية والتكعيبية ومن قبل ذلك الرومانسية، وتلك أعمال لها كتابها، ولها أسسها، وكل اتجاه على حده، حتى وإن تداخلت بعض عناصر اتجاه على آخر"[3].

---

(1) عبد الستار جواد: (م. س. ذ) ص 24.

(2) المرجع نفسه: ص27.

(3) أبو الحسن عبد الحميد سلام: (م. س. ذ) ص 23.

- التطور في التصاميم والعروض:

تثبت الملاحظة أن المسرح قد شهد إلى جوار تطوره في المضمون تطوراً من حيث تصميم الشكل الهندسي للمدرجات، ومن حيث خشبة العرض التي لم تعد على شكلها اليوناني القديم، كما أضحى للتقنية دورها في تجهيز المسارح بألوان باهرة، من الديكورات والإضاءة ومكبرات الصوت والتسجيلات الموسيقية والصوتية التي تلعب دوراً مهماً في تقديم أعمال مسرحية راقية ومتطورة؛ تنعكس أثارها على طبيعة المعالجة للموضوعات المسرحية. إلا أن أهم التغيرات الشكلية في المسرح هي تلك التي كان لها أثرها في عمق العمل الفني؛ المتمثل بما حدث من انتقال نوعي في التأليف والكتابة والتغير النوعي في شكل النص المسرحي.

1-1-هـ- انتشار الدراما خارج اليونان القديم:

لقد مضت الدراما في مراحل التطور المختلفة، ولم تخرج من النطاق اليوناني إلا بعد أن أضحت في قوالبها الفنية ومكتسبة لفلسفتها الكاملة المرتبطة بحياة اليونانيين وعقيدتهم التي كانت تعتمد على طقوس مسرحية وغنائية - كما اشرنا إلى ذلك قبلاً-، ويؤكد ذلك (اينويل)في كتابه "دراما العالم" بقوله " يعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح، ووضع له نظاماً خاصاً، وعنهم أخذ العالم هذا الفن "[1].

- الدراما من العصر الروماني إلى القرون الوسطى:

كان انتقال المسرح من اليونان إلى الخارج عبر بوابة الحضارة الرومانية؛ باعتبار أن هذه الحضارة هي الوارثة للنفوذ اليوناني السياسي والعسكري والثقافي، ويرى في ذلك عمر الدسوقي " أن الرومان قد عمدوا إلى تقليد اليونانيين؛ فالمسرحية الرومانية التي لها

---

(1) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر المعاصر، (بدون تاريخ) ص6.

كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وايطاليا وانجلترا كانت تقليداً للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكُتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهباً"[1].

وعلى الرغم من ذلك يرى (اديث هاملتون) " أن الدراما الرومانية مهما كان تقليدها في بادئ الأمر إلا أنها اتخذت لنفسها أسلوبا خاصا بها. عكست من خلاله الشخصية الرومانية فيما بعد"[2]، ويرى حنا عبود في مقدمة ترجمته لكتاب "الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة" أن في العالم أسلوبان في فن الدراما: " الأسلوب اليوناني والأسلوب الروماني، الأول أسلوب هادئ رزين واقعي يبتعد عن التطرف والمغالاة، ويراعي السمو الإنساني، ويسعى إلى ترويض وحوش الغرائز الحيوانية في أعماق الإنسان، والثاني نقيض الأول تماماً "[3].

إن الدراما بعد انتقالها من اليونانيين إلى الرومان أضحت فعلاً رومانياً كاملاً، وهناك من مؤرخي الدراما من يرى" أن الأوروبيين قد تناسوا سريعاً أرسطو ونظريته الدرامية، وأصبحت الدراما الرومانية، وخصوصاً نتاج (هوميروس) (65 – 8 ق.م) والايطالية، ولاسيما نتاج (سينكا) (4 ق. م-65م) أساساً للمعرفة الدرامية طوال القرون الوسطى"[4].

- الدراما الحديثة:

المسرح الحديث في أوروبا لم يكن في معزل عن الارتباط الحضاري التقليدي الموروث عن الحضارتين اليونانية والرومانية، ولا عن المسرح الكنسي الذي وجد متزامناً

---

(1) المرجع نفسه: ص 9.

(2) أديث هاملتون: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود،منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق (1997) ص5.

(3) المرجع نفسه: ص 6.

(4) فائز ترحيني: (م. س. ذ) ص103.

مع حضارة الإمبراطورية الرومانية، وقد وجد التراث المسرحي الأوروبي بعد ذلك بصور وأشكال شتى، وفي بلدان أوروبية مختلفة نوجز أبرزها بالاتي:

مسرح (شكسبير) [*]:

تؤكد الدراسات الفنية بأنه يؤرخ المسرح الحديث في أوروبا بمولد المسرح الانجليزي المرتكز على مسرح (شكسبير)، الذي كان له أثره في تطور المسرح العالمي، ويختصر المؤرخون والنقاد هذا الدور بقولهم: " إن شكسبير طوّر النتاج المسرحي، بل خلقه من جديد، تحكم في وسطه، بينما بقى الآخرون أسرى لذلك الوسط. كان يبني حبكاته بمقدرة لم يجاره فيه أحد، بالإضافة إلى أن اختياره للكلمات كان دقيقاً، واختياره للإشكال كالذروة والتناقض وغير ذلك، فكان منوعاً وقليل التعقيد"[1].

ويرون أن ما أحدثه أدب (شكسبير) المسرحي أضحى منذ ذاك تحولاً حقيقياً في مجرى الدراما، "وإليه يرجع الفضل في نظرية المعادل الموضوعي التي نادى بها (ت. س . إليوت)، وهو ينقد "هاملت"[*] في سنة (1919)، والنظرية هي في الواقع قانون من قوانين الفن، وأصبحت هذه النظرية مقياساً توزن به الأعمال الفنية وتساعدنا على تفهمها،كذلك أصبحت نبراساً يهتدي بها الكتاب في كتاباتهم، كما أن(إليوت) هو الناقد الأول في القرن العشرين، لم يترك عملاً من أعمال (شكسبير) إلا تناوله بالدراسة..."[2].

- المسرح في فرنسا:

أما في فرنسا فإن تأثر معظم كُتاب الأدب المسرحي كان " بكتاب فن الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح، وقد أنشئوا في ثلاثين عاماً (1620- 1660) مذهباً

(*) عاش في الفترة (1564- 1616) ولد في مدينة ستراتفورد حوالي سنة (1584) ظهر في لندن سنة (1592) اطلع على التراث اليوناني والروماني، وعرف اللغتين الايطالية والفرنسية.

(1) فائز ترحيني: (م. س. ذ) ص123.

(*) هاملت إحدى المسرحيات الشهيرة للمؤلف المسرحي الانجليزي (شكسبير).

(2) رشاد رشدي: (م. س. ذ) ص121- 122.

مفصلاً متلاحم الأجزاء هو المذهب الإتباعي (الكلاسيكي)، ويعتبر الناقد الكبير(بوالو) مشرع هذا المذهب في كتابه " فن الشعر"[1].

ويُرجع المؤرخون أهم ما يتميز به الأدب المسرحي الفرنسي الحديث عن غيره في أوروبا الحديثة هو ارتباط الأدب بالتغيرات التي أحدثتها الثورة الفرنسية في مجريات الحياة العامة والأدبية والفكرية بوجه خاص، ومنهم فوزي فهمي أحمد الذي جاء قوله في كتاب "المفهوم التراجيدي، والدراما الحديثة" " أن الثورة الفرنسية مكنت الطبقة البرجوازية من التحكم في مستويات الحياة، وأبرزت أنواعاً جديدة من الدراسات، كالدراما البرجوازية التي كانت تعبر عن مشكلات تلك الطبقة، فألقت الشخصيات العظيمة كالملوك والنبلاء، واستخدمت أبطالاً برجوازيين مع ما في ذلك من ابتعاد عن العواطف العنيفة والانفجاريات الانفعالية إلى قليل من الكوميديا، وما فيها من كوميديا ونقد، كما أنها استعملت النثر بدلاً عن الشعر، وذلك نتيجة لظهور الرجل العادي الذي لم يعد لديه متسعاً لنظم الشعر"[2].

- مسرح (إبسن):

توالت الحركات الادبية في أوروبا بشكل متسارع في المجال الثقافي، ويرى رشاد رشدي[3]" أن أبرز تلك الحركات تمثل بظهور مسرح (هنريك إبسن)، الذي أضحى أبرز رواد الدراما الحديثة "وتحديداً في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر، حيث أصبحت الأبسنة هي مفتاح العصر، و أن التحول الذي قاده (إبسن) هو تحول فكري ثقافي، جاء من خلاله لوضع فاصل بين دعاة التقليد (الماضويين) وبين المستقبلين في أمور

(1) عمر الدسوقي: (م. س. ذ) ص 10.

(2) فائز ترحيني: (م. س. ذ) ص 65.

(3) رشاد رشدي: (م. س. ذ) ص 129.

الفن وغيره من شؤون الحياة؛ فاسقط هذا الفكر في الفن المسرحي الذي يمكن تلخيصه بالاتجاهين التاليين:

- الاتجاه الأول: إن الماضي يحجب الحاضر والمستقبل، وأن أشباح الماضي تعيش معناوتحول بيننا وبين التقدم.
- الاتجاه الثاني: يرى إبسن أنه لم يعد هناك حق مطلق، ولا حكمة مطلقة، ولا حقيقة مطلقة، وكل حقيقة رهينة بمكانها وزمانها، وكل حقيقة تتغير بتغير هذا المكان والزمان.

إن تطور الحركات الفكرية في أوروبا ألقت بآثارها على المسرح والدراما، وقد مثّل المسرح أبرز آليات التنوير والتغير في أوروبا؛ الأمر الذي استدعى انتقاله إلى خارج أوروبا، والعمل على توطينه في الثقافات الأخرى التي لم تكن تعرف المسرح؛ لأهميته كوسيلة تأثير في الواقع الاجتماعي، والعالم العربي أحد تلك الشعوب التي أتاها المسرح متأخراً؛ فكان انتشاره محدوداً، وكذلك أثاره.

1-1- و- الدراما المعاصرة:

يعتبر التلفزيون(*) أحدث وسائل الاتصال الجماهيري التي قدمت فن الدراما، فقد جاء ميلاده بعد قرون طويلة من وجود المسرح في أنحاء مختلفة من العالم، تلت السينما(**) في أواخر القرن التاسع عشر، ثم الإذاعة المسموعة في أوائل القرن

(*) بدا البث التلفزيوني التجريبي في عام (1928) بالولايات المتحدة الأمريكية ، وفي عام (1930) بدأت شركة "NBC" بثها في نيويورك. وفي بريطانيا بدأت هيئة الإذاعة البريطانية بثها عام 1929، وفي فرنسا عام(1935)، وفي كندا عام 1952، وفي الوطن العربي بدا في مصر عام 1951، وفي اليمن عام (1964)وفي الجزائر عام (1956). خليل صابات : وسائل الاتصال. نشأتها وتطورها، مكتبة الانجلو المصرية، ط 4 القاهرة، ص 272- 292.

(**) أقيم أول عرض سينمائي في مقهى الجراند كافيه بباريس، في(28/ ديسمبر/ 1895)، للمصوران الفرنسيان أوجست ولويس لومير محمود سامي عطا الله: السينما شابة عمرها مئة عام، مجلة العربي ، الكويت، العدد(439) ، يونيو(1995) ص 62.

العشريـن(***)، وكانـت الـدراما قـد مثلـت أهميـة كبـيرة في هـذه الوسـائل الاتصـالية، إلا أن التلفزيون استطاع الجمع بين مميزات كل هذه الوسائل وتقديمها للجمهور بأيسر السبل وأقل التكاليف، ليشكل بذلك تحولاً كبيراً في علاقة الجمهور بالدراما.

- الدراما التلفزيونية (Televisiondrama)·

ينفرد التلفزيون عن وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى، بأنه جهـاز جمـع بـين أهـم مميزات وسائل الاتصال، فهو جهاز استوعب عناصر الإبهار والإثارة، والتشويق؛ بمـا يتميـز بـه من خصوصيات تقنيـة وفنيـة؛ مـن حيـث اعـتماده عـلى الصـورة والصـوت في نقـل الوقـائع والأحداث.

ولأنه كما جاء في وصف أبو إبراهيم الحسني "يمزج بين قدرات الأداء المسرحي الحي وإمكانيـات الفـيلم الميكانيكيـة وصـوت الراديـو، وتوجيـه الجمهـور. بالإضـافة إلى قدراتـه الإلكترونية الخاصة ؛ وبذلك يمكنه أن يستخدم أفضل الإمكانيات التي توفرت لوسائل الإعـلام الأخرى"(1).

فجميع تلك الوسائل- في نظرنا – مسرح، سـينما، راديـو – كانـت قـد أثمـرت الأسـس الفنية التي شكلت منطلقاً للإنتاج التلفزيوني، وأساسـاً لبنـاء الـدراما التلفزيونيـة، وكـان ذلـك واحد من الأسباب التي أدت إلى أن يحقق هذا النـوع مـن الـدراما حضـوراً جماهيريـاً واسـعاً وسريعاً.

(***) تعود التجارب الأولى التي أجريت من اجل نقل الصوت عبر الأثير إلى حـوالي عـام (1890)..... ولكـن الراديو لم يصبح حقيقة واقعـة الإعـلام 1920 وكانـت أول التجـارب الإذاعيـة في أمريكـا، وبـدأت أول محطة إذاعية تذيع برامج منتظمة في 2/ نوفمبر/ 1920 في أوهايو بالولايات لمتحدة الأمريكية (خليل صابات: (م. س.ذ) ص 228).

(1) أبوإبراهيم الحسني: خطورة التـأثير الإعلامـي عـلى الجمهور،منتـدى النقـد الإعلامـي، 2007 Oct 1 ، 09:50 PM) متاح على الرابط

http://naqed.info/oldforums/lofiversion/index.php/t2189.html

فالتلفزيون تمييز عن غيره من وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى بأنه "يمزج بين الموضوعية والذاتية فيما يتعلق بالجمهور، فبوجود الكاميرا ومختلف الوسائل الإلكترونية، يستطيع كل من الكاتب والمخرج توجيه اهتمامات ومشاعر الجمهور وفق رؤيتهما الذاتية نحو حافز معين[1].

إن كل ذلك مثّل مدخلاً نفذت منه الدراما إلى جمهور أوسع، وجعل الإنتاج الدرامي التلفزيوني يحتل مساحة عرض كبيرة أكثر من غيره من الأشكال البرامجية الأخرى، منذ الوهلة الأولى لميلاد التلفزيون، ومازالت تحتل الصدارة على خارطة بث القنوات في العالم.

فالدراما التلفزيونية تختزل في مضامينها الواقع الثقافي، وتعمل على تنمية الثقافة، وقد وصف (جربنر)[2] "حصول المشاهد على الثقافة من خلال التلفزيون بالغرس الثقافي. والذي يعرفه على أنه عملية تعلم عرضي، وغير متعمد حيث يكتسب مشاهد التلفزيون عن غير وعي الحقائق التي تقدمها الدراما التلفزيونية، والتي تصبح أساساً للقيم والصور الذهنية عن العالم الحقيقي".

ويرى (سن ثنهمSun thnham) أنه "... ونتيجة لذلك فقد أدركت صناعة الترفيه تحولا كبيراً؛ انتقلت فيه الدراما التلفزيونية إلى صدارة الاهتمام الجماهيري؛ خاصة بعد أن انتشرت أجهزة التلفزيون على نطاق واسع. فالدراما التلفزيونية مرآة الحياة، وتعد انعكاساً للاهتمامات الخاصة بالبشر، كما أنها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي، وستكون قادرة على توسيع تعاطف المشاهدين وجذبهم بعيداً عن

---

(1) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(2) أنظر عاطف عبيد: (م. س. ذ) ص 27.

قيود الواقع، لتقودهم إلى رؤية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من خلال الضحك والتشويق والتعاطف والإثارة"[1].

وترى فوزية فهيم " أن الدراما التلفزيونية أضحت أهم ما يربط المشاهد بالشاشة الصغيرة، وتطورت خلال العقود الستة الماضية لتكون العماد الرئيسي في التسلية المنزلية الميسرة، على مستوى العالم، كما أنها مادة فريدة ومحببة لملء عدد ساعات الإرسال الطويلة"[2].

وتبين أبحاث الاستعمالات والاشباعات التي روادها (بلوملر) و(عورومنتش) "... أن المشاهدين يستعملون مضمون التلفزيون، وتحديداً الأوبرا الصابونية – المسلسلات التلفزيونية – من اجل إشباع حاجات نفسية منها:-

1- مرجع ذاتي: حيث يقارن المشاهد بين حياته، وبين الأحداث الدامية من اجل فهم الواقع الذي يحيط به.

2- تعزيز القيم العائلية: يميل المشاهد إلى انتقاء قيم ومواقف الشخوص المثالية التي يمكن أن تعزز أواصر العائلة.

3- الهروبية: أي أن المشاهد ينهمك في القصص لدرجة تجعله ينسى هموم وأتعاب حياته.

4- منفعة اجتماعية: يستعمل المشاهد معلومات الأوبرا الصابونية في أحاديثه مع زملائه ومعارضيه حتى لا نستثنى من الاتصال الاجتماعي"[3].

وعلى المستوى الجماهيري العربي نجد كما من الدراسات التي أثبتت مدى ارتباط الجمهور العربي بالدراما التلفزيونية، منها دراسة سلوى إمامحول تأثير مشاهدة

---

(1) Sun thnham، Tony Purvis. Television drama: Theries and identities، New York: Palgrave Macmillan. (2005) P.21.

(2) فوزية فهيم: التلفزيون فن، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة، (1981) ص 76.

(3) عزي عبد الرحمن: (م. س. ذ) ص 53.

الجمهور المصري للقنوات الفضائية على التعرض لوسائل الاتصال الأخرى، وبشكل خاص وسائل الإعلام الوطنية (2004)، "واتفق الجميع في عينة الدراسة في كل المراحل العمرية على تعرضهم للتلفزيون، وان أفراد العينة يشاهدون الفضائيات العربية والأجنبية، وجاءت الأفلام والمسلسلات العربية والأجنبية في مقدمة الافضليات في المشاهدة، وجاءت الأفلام والمسلسلات الجديدة ضمن الأولوية في دوافع المشاهدة للقنوات التلفزيونية، وهو ما يعكس أهمية الدراما، وهو ما يلفت الانتباه إلى أهمية توظيفها في نشر قيم التنمية، ومواجهة السلوكيات السلبية".

إن الدراما التلفزيونية - في نظرنا شأنها شأن كل الدراما – لا تخرج عن كونها قصة ذات هيكل، وبناء وخط درامي، وتتميز بخصوصية تأليف نصوصها وإخراجها التي من الواجب أن تتفق مع خصوصية التلفزيون، وخصوصية القالب(النوع) الدرامي التلفزيوني الذي تنتج من اجله – تمثيلية، سلسلة، مسلسل - وهي عادة إما من تأليف المعد التلفزيوني، أو يعدها المعد عن قصة أو مسرحية مقروءة.

نشأة الدراما التلفزيونية:

يؤرخ ظهور للدراما التلفزيونية إلى الخمسينيات من القرن الماضي في الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث أصبح التلفزيون وسيلة جماهيرية حقيقية "وتلقب هذه المرحلة من وجهة نظر الإنتاج الدرامي التلفزي (العصر الذهبي)؛ لأن التلفزيون في الخمسينيات كان يبث تمثيليات أصيلة عن طريق النقل المباشر للتمثيليات المسرحية ذات النوعيةالجيدة، وتميزت هذه المرحلة بإبداع فني سواء من حيث مضمون التمثيليات أو الممثلين أو الكتاب"[(1)].

ويرى (ميكرلكيريل) في كتابه " العصر الذهبي للدراما التلفزيونية" "أن الدراما(Kraftteater) التي كان يستغرق بثها لمدة ساعة من الزمن قد بدأ بثها عام

---

(1) السعيد بومعيزة: فضاء الإعلام: سسلة الدراسات الإعلامية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(1994) ص ص 43- 44.

(1947) عندما كان البث التلفزيوني الأمريكي لا يتجاوز(10%)، كما بقيت (A.B.C) تنتج(52) مسرحيـة في العـام إلى غايـة (1958) ولقـد انبثقـت تمثيليـة (Kraft) مثـل بـاقي التمثيليـات التلفزيونية من أفكار بسيطة كانت تبثها الإذاعة ثـم تلتهـا مسلسـلات أخـرى مثـل (Good yearjoindedlater)"[1].

-أنواع الدراما التلفزيونية:

يؤرخ لانتقال إنتاج الدراما التلفزيونية من نيويـورك في الولايـات المتحـدة الأمريكيـة إلى هوليود في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، نهاية العصر الذهبي للدراما التلفزيونيـة، كما يؤرخ أيضا لبداية الإنتاج للأشكال المميزة لأنواع الدراما التلفزيونيـة؛ حيـث أتجـه الإنتـاج الدرامي في هذه المرحلة إلى تكثيف الإنتاج من المسلسلات والتمثيليات.

ويرى السعيد بو معيزة أنه "...بعد أن دخلـت الشركـات الكـبرى مجـال الإنتـاج التلفزيوني عند نهاية الخمسينات لتعطيه دفعاً جديداً، وتجعله يتجـه اتجاهـاً مغـايراً لما كان عليه في نيويورك، ومن بين سمات هذا الاتجاه هيمنـة مسلسـلات (الـو سـترن) عـلى برمجة التلفزيون، ويعود اختيار هذا النوع الـدرامي إلى عـاملين: الأول يكمـن في شـعبية أفلام (الو سـترن) السـينمائية والثـاني: يتمثـل في أسـباب اقتصـادية أي تخفـيض تكـاليف الإنتاج من خلال إضافة لقطات من خزينة الأفلام القديمة إلى المسلسلات الجديدة". ليس ذلك فحسب، بل أنه ونتيجة لدخول الشركات الكبرى في الإنتاج قـد مثّـل حقيقـة النقلـة النوعية التي شاهدتها الدراما التلفزيونية آنذاك؛ بفعل الاستثمارات المالية الكبـيرة لهـذه الشركات؛ باعتبار أن المال هو المرتكز الأساس الذي يقوم عليه الإنتاج الدرامي التلفزيوني، كما مثل الانتقال من نيويورك إلى (هوليود) البداية الجادة للإنتاج الاحترافي المعتمـد عـلى الجودة وقلة التكاليف الإنتاجية، وذلك لأن هوليود تجمع في مكـان واحـد كافـة عنـاصر

---

(1) MicklKerbel، The Golden age of television Drama، in Thrace Newcomb: Television the critical view:Oxfod University Press.3rd Edition (1982): P48

ومستلزمات الإنتاج المتمثلة بالاستوديوهات ومتعلقاتها الفنية من الكاميرات والإضاءة والصوت والديكورات والمواقع التي أعدت خصيصاً لتقريب الواقع من مبانٍ لمساكن وأندية وحرف، بالإضافة إلى أنها مقراً يجمع المهارات الفنية والإبداعية في شتى مجالات الإنتاج"[1].

إن تلك الفترة انتقالية وحاسمة في تاريخ الدراما التلفزيونية، وقد كان لها الأثر الكبير في ظهور الإنتاج الدرامي التلفزيوني النوعي. " إذ لم تأت منتصف الستينات؛ إلا وبدأ المعنيون يبحثون عن صيغة جديدة تضمن لهم جلب أكبر عدد ممكن من المشاهدين، وتمثلت الصيغة تلك في المسلسلات البوليسية المشحونة بأعمال العنف والجريمة وظلت مهيمنة على البرامج طيلة الستينات والسبعينات "[2].

ولم يصل الإنتاج الدرامي التلفزيوني إلى هذه الفترة من عمره، إلا وقد أضحى له ما يميزه من حيث شكل الإنتاج ومضامينه ونوعه، وأضحى من مهام شركات ومؤسسات إنتاج في مختلف دول العالم، وأضحى للدراما التلفزيونية قوالب ثابتة تعتمد عليها في طبيعة البناء الدرامي وفي طريقة العرض ومدته، وضوابط يعتمد عليها في إنتاج الأنواع – القوالب – الدرامية المختلفة (التمثيلية، السلسلة، المسلسل)، التي نوجزها في المضامين التالية:

-دراما التمثيلية التلفزيونية(Performance Drama of television):

حدد سيد محمد رضا عدلي الأسس التي يقوم عليها بناء التمثيلية التلفزيونية،بقوله أنها " وحدة فنية كاملة يتوافر فيها البناء العضوي للدراما، وتدور حول فكرة واضحة المعالم سليمة التكوين ومنطقية في نفس الوقت، ولابد أن يفهمها المشاهد على النحو الذي قصده المؤلف. والتمثيلية في معناها البسيط قصة مروية بواسطة مجموعة من

(1) السعيد بومعيزة: (م. س. ذ) ص ص 44 – 46.

(2) المرجع نفسه: ص47.

الشخصيات شبيهة بشخصيات الحياة، ويجري بينها حوار له سمات الحقيقة، ويمكن أن نلخص التمثيلية التلفزيونية في المعادلة الآتية: التمثيلية التلفزيونية = قصة محكية + شخصيات مدروسة وذات أبعاد إنسانية + حوار جيد + معالجة تقوم على الحضور الدائم للشخصيات + ضوابط التلفزيون، وتقدم التمثيلية دفعة واحدة، طولها في الغالب بين نصف الساعة والساعة والنصف"[1].

وتبين الملاحظة بأن المشاهد قد اعتاد التفريق بين التمثيلية التلفزيونية وغيرها من الأشكال الدرامية التلفزيونية، - ومن وجهة نظرنا-أن جمهور هذا النوع من الدراما التلفزيونية ليس بمستوى جمهور دراما المسلسلات؛ لأن النوع الأخير يرتبط به المشاهد وفقاً لمواعيد ثابتة، وتتميز بالإثارة نتيجة لتصاعد الأحداث والصراع وتعدد القصص الفرعية فيها، وهو ما لا يمكن أن يكون في دراما التمثيلية، كما أن مؤسسات الإنتاج الدرامي التلفزيوني لا تفضل هذا النوع من الإنتاج لأنها لا تحقق من ورائها الجدوى المادية المناسبة، وذلك لأن التكاليف الإنتاجية المتاحة لإنتاج التمثيلية المنطلقة من فكرة واحدة لكل تمثيلية على حدة، والمرتبطة بمواقع التصوير، والديكورات، والتجهيزات الفنية الأخرى المخصصة لكل تمثيلية، ونادراً ما يعاد الاستفادة منها بعد الانتهاء من الإنتاج، على خلاف إنتاج المسلسلات الذي ينتج بذات المواقع، وبذات عناصر الإنتاج ما يزيد عن (30) حلقة لان مضامينها تدور تحت فكرة محددة، مما استدعى تقليص الإنتاج منها، وتكثيف الإنتاج من دراما المسلسلات.

- دراما السلسلة التلفزيونية (TelevisionDramamatecseries):

هذا النوع من الدراما التلفزيونية لها ما يميزها عن التمثيلية والمسلسل، من حيث الفكرة الرئيسية، وأهدافها، وطبيعة البناء الدرامي، وطريقة العرض على الجمهور، ويعرفها عبد الرحيم درويش بأنها " سلسلة تنقسم إلى حلقات، وبنهاية كل حلقة تبدأ حلقة

---

(1) سيد رضا عدلي: ترشيد الدراما الإذاعية في مصر كأداة للتنمية الحضارية، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة: كلية الإعلام، جامعة القاهرة، (1983) ص 93- 96.

جديـدة، وتعـرض لمواقـف وشخصـيات جديـدة، قـد تكـون مختلفـة تماما عـن الأحـداث والشخصـيات في الحلقـات السـابقة والتاليـة، وهنـا يحتـاج الكاتـب إلى إن يكتـب خطتـه الاستطلاعية، أو الأولية فقط عن شخصية ما تواجهه مشاكل في كـل حلقـة "[1]، ويـرى عـادل النادي" أن طبيعـة البنـاء الـدرامي في حلقـات السلسـلة الدراميـة يركـز عـلى وحـدة الفكـرة الرئيسة المراد إيصالها للجمهور. لتبدو الأحداث في كـل حلقـة مـن حلقـات السلسـلة بحيـث تصلح كل حلقة منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها، لها بداية وعقدة ونهاية؛ أي تمثيلية كاملـة بعكس الحلقة الواحدة في المسلسل؛ فأنه لا يمكن أن نطلق عليها عمـل درامـي متكامـل، وفي السلسلة لابد أن يكون هناك ما يربط الحلفات بعضها ببعض، فإما أن يكون البطـل واحـد في كل الحلقات، والمواقف التي يتعرض لها في كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى"[2].

ولعل أبرز ما تتميز به دراما السلسلة التلفزيونية هـو تنـوع مضـامين حلقاتهـا مـما يتيح للجمهور المشـاهد الاكتفـاء بمتابعـة حلقـة أو بعـض الحلقـات دون الأخـرى، أمـا طـول الحلقة – المدة – فمعلوم أنه لا يختلف طولها في السلسة الدرامية عن طول التمثيلية (ساعة ونصف إلى ساعتين).

-دراما المسلسلات التلفزيونية (chain of television،series):

يختلف المسلسل التلفزيوني عن التمثيلية، وعن السلسلة الدراميـة مـن حيـث أن المسلسل التلفزيوني هو"سلسلة حلقـات دراميـة متتابعـة تـذاع عـلى التلفـاز، وفي معظـم الأحيان مقسـمة لحلقات، وكل حلقة هي جزء من المسلسل. كل حلقة من المسلسل تقـدم لنا أحداث معينة ثم تنقطع في نقطة معينـة، وتكتمـل الأحـداث في الحلقـة التـي تليهـاب المسلسل لتسلسل القصة والحلقات وتتابعها منذ البداية حتى النهاية، وقد يكون المسلسل

---

(1) عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون. المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نـانسي، دميـاط، (2005) ص23.

(2) عادل النادي: (م. س. ذ) ص227.

مؤلف من حلقتين فيسمى ثنائية أو ثلاث حلقات فيسمى ثلاثية أو رباعية أو خماسية أو سداسية أو سباعية"[1].

ويطلق على دراما المسلسلات التلفزيونية (الأوبرا الصابونية [*])، وهي - كنوع درامي تلفزيوني- من ابتكار أمريكي" لأن التلفزيون أساساً، كما يقول (ج. تونسطال)"[2] هو صندوق أمريكي، ويعتبر المسلسل من السلع الثقافية الناجحة التي تدر إرباحاً طائلة على منتجه في أمريكا؛ ولهذا أصبح المسلسل ضرورياً للتلفزيون مثلما هو ضروري الملح للطعام".

ولا تختلف دراما المسلسلات التلفزيونية كثيراً عن دراما التمثيلية التلفزيونية إلا من حيث طول المدة والتنوع في البناء الدرامي؛ كأهم ما تتميز به عن التمثيليات، وهي ما يطلق عليه المختصون" القمم الدرامية أو العقد التي تنتهي معها كل حلقة، ليظل المشاهد متعلقاً بذهنه ووجدانه، أما طول الحلقة في المسلسل فمعلوم أنه يتراوح مابين (30- 50) دقيقة"[3]

---

(1) موسوعة ويكيبيديا (الموسوعة الحرة): مسلسل تلفزيوني، متاح على الرابط http://ar.wikipedia.org/wiki/، (23:56)(10سبتمبر 2010).

(*) ظهرت الأوبرا الصابونية لأول مرة كشكل درامي إذاعي في بداية الثلاثينيات بالولايات المتحدة الأمريكية، إذ كانت محطات الإذاعة تبث يوميا عدة تمثيليات درامية في حلقات متسلسلة، تدوم كل واحدة منها خمسة عشر دقيقة، وكانت شركات إنتاج الصابون هي الراعي الأساس لمثل هذه المسلسلات الإذاعية، مقابل الإشهار عن متوجاتها، ولهذا سميت المسلسلات الإذاعية هذه باسم الأوبرا الصابونية، وهي تسمية مازالت مستعملة إلى حد الآن، وتطلق أيضا على المسلسلات التلفزيونية ذات النوع الدرامي . (عزي عبد الرحمن: سلسلة الدراسات الإعلامية، فضاء الإعلام، ، إعداد مجموعة من الأساتذة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (1994) ص 42)

(2) المرجع نفسه: ص 40.

(3) سيد رضا عدلي: (م. س. ذ) ص ص 93- 96.

1-2- أسس المرجعية الواقعية والثقافية للدراما التلفزيونية:

الدراما التلفزيونية تجسد الواقع بصوره المختلفة، لذلك فإن الواقع يعد أهم مرجعياتها، وتعد الدراما هي الأكثر قدرة على أداء هذا الدور؛ وذلك لما للتلفزيون من مميزات فنية جعلت منه وسيلة سريعة وسهلة في تقديم الواقع بالصوت والصورة أكثر من غيره من وسائل الإعلام والاتصال الحديث، نستعرض هنا أهم الأسس المرجعية للدراما التلفزيونية، وفي مقدمتها أسس المرجعية الواقعية،والثقافية، ومرجعية النص الدرامي التلفزيوني (السيناريو).

1-2-أ-المرجعية الواقعية:

يتسع مفهوم الواقع- في نظرنا- ليشمل الذات والآخرين من حولنا، من البشر والكائنات والطبيعة بمعناها الواسع، كما تمثل الثقافات الإنسانية بصورها وأصواتها المختلفة روح الواقع، وفقاً لما سجلته الذاكرة الإنسانية، وجسدته في الوجدان بأشكال من السلوك والتعابير المختلفة، وتمثل الدراما بمعناها " محاكاة " الوسيلة المثلى في إعادة إنتاج الواقع بقوالب فنية خبرها الإنسان على مر العصور.

- مفهوم الواقع:

ورد تعريف كلمة " الواقع" في قاموس " بيرس" [1] بكلمة (Real) وهي من الأصل اللاتيني (Res) أي "الشيء"، وصيغت في القرن الثالث عشر بمعنى " الشيء الذي له خصائص معينة".

إن الواقع واسع بطبيعته، ويتكون من مفردات واسعة وهي " الأشياء الموجودة في الحياة، ذات خصائص عيانية يمكن ملاحظتها وإدراكها بواسطة الحواس والأجهزة

---

(1) رولاند فيشر: التحليل البنيوي للواقع، مجلة ديوجين – مصباح الفكر، مركز المعلومات – اليونسكو – العدد (73 – مايو، يوليو (1986) ص 45.

التكنولوجية، وهذا يعني أن الواقع قد يتسع ويكبر كلما استطلعت البشرية خلق تقنيات جديدة تكشف لنا عن أشياء في الواقع لا تستطيع الحواس إدراكها بطريقة مباشرة "[1].

ولعل الواقع الاجتماعي هو الذي يستوعب كافة الأنشطة الحياتية القائمة في المجتمع، ويدل" مفهوم الواقع الاجتماعي في معناه العام، كما يقول الباحث (جيلين)"على المظهر الجماعي أو الجمعي، وعلى المجتمع بمعناه الواسع، كما يعبر عن التفاعل المباشر وعلى حياتنا لمواجهته والأخذ والعطاء"[2].

ويرى محمد توفيق السملوطي" بأن الواقع الاجتماعي هو " ما يشكل بناء المجتمع ونظمه، وما يسود من علاقات اجتماعية وقيم ومعتقدات والتزامات قيمية وايديلوجية، بين فئاته وطبقاته المختلفة، بل وما يسود من صراعات ايديوجية وقيمية واقتصادية وسياسية"[3].

وتوصف علاقة الفرد في الواقع الاجتماعي، كما يفسرها باحثوا علم الاجتماع بأنها علاقة تفاعل، ويحدد تلك العلاقة عبد الباسط عبد المعطي بقوله " أن الفرد لا يمكن أن يعتبر دمية يحرك المجتمع خيوطها بأصابعه، ولا يمكن النظر إليه على أنه يخضع لنظام لا دخل له في وضعه أصلا، كما أن الفرد نفسه لا يبرا من تأثير المجتمع، الذي يعيش فيه؛ فالعلاقة بين الفرد والمجتمع علاقة واسعة، ولا يمكن أن يوضع لها امتداد محدد"[4].

---

(1) أماني عبد الروؤف محمد: الدراما التلفزيونية والواقع الاجتماعي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة (1992) ص165.

(2) حسين علي حسن محمد: علم الاجتماع دراسات للمشكلات الاجتماعية - روئية نظرية ومنهجية في علم الاجتماع التطبيقي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص 23.

(3) محمد توفيق السملوطي: الايدولوجيا وقضايا علم الاجتماع المنهجية والتطبيقية، دار الفكر، القاهرة، (2000) ص 42.

(4) عبد الباسط عبد المعطي: علم الاجتماع – الكتاب الأول – المدخل، دار غريب، القاهرة،(1987) ص 180.

إن النظرة الصحيحة للواقع الاجتماعي على حد قول(ملتر)[1]"لابد أن تأخذ في الاعتبار العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمجتمع، وبين الحياة الفردية والنتاج الإنساني، وبين الذات والعالم".

ومن ذلك يمكننا القول:أن علاقة الإنسان بالواقع تكون وفقاً لحاجاته، ويتصدر التعلم واكتساب المعارف من واقعه أبرز حاجياته.

ويتحقق للفرد اكتسابه للمعارف من واقعه، ومن أبرزها ما هو معلوم بالواقع الملحوظ، الذي يعني " أن الإنسان هو أداة ملاحظة لمعرفة هذا الواقع وتجاهلها أيضا، فهناك صلة وثيقة بين الإنسان والواقع الذي يعيش فيه، ويتفاعل معه؛ ولهذه العلاقة شكل وخاصية، وتتضح هذه العلاقة في تصورات البشر لهذا الواقع وانطباعاتهم وإدراكهم له"[2].

إن الواقع وفقا لذلك. هو كل ما يحيط بالإنسان في شتى مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والطبيعية، ويتنوع الواقع وفقاً لكل مجال من هذه المجالات.

1-2-ب- الدراما والواقع:

تنطلق الدراما في حقيقتها من الواقع، ولا يمكن أن تكون بمعزل عنه، وقد سبق لنا الإشارة في هذا الفصل إلى تعريف (أرسطو)للدراما الذي قال فيه " إن الدراما: محاكاة، وأنها هي الحدث، أو الفعل"[3]

---

(1) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(2) المرجع نفسه: ص 168.

(3) أرسطو: (م. س. ذ) ص 3.

ومن ذلك يمكننا القول أن معنى المحاكاة: هي الحدث أو الفعل الدرامي الذي يحاكي الواقع، ويجسده بصوّر تمثيلية مختلفة، وهي غريزة تُميز الإنسان منذ طفولته، كما يتلقى بها معارفه المختلفة في الحياة.

ويحدد الباحث رشيد مهران العلاقة بين الدراما والواقع بقوله " إن الدراما فن في خدمة البشرية قديماً وحديثاً، فلها من الجاذبية والتأثير ما يشد انتباه الجماهير؛ لما لها من ارتباط بحياة الأفراد والتطورات والتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية، وأن الفن الحقيقي يقدم الحياة في شموليتها، في حركة وتطور وتقدم. فالدراما ترتبط بالحياة الإنسانية، وبالإنسان ومشاكله في الحياة سواء كانت اقتصادية أو سياسية أو دينية أو اجتماعية...الخ"[1].

وقد تطوّر مفهوم محاكاة الدراما للحياة والواقع، ويقول محمود فهمي إنها " تحاول أن تجد تفسير لهذه الحياة التي مازالت أسرارها غامضة، كما أن النظرة الجديدة للدراما بأنها صارت تمتد إلى أعماق الحياة لا لتحاكيها- كما يقول أرسطو- وإنما للقيام بتحليلها وتفسيرها أيضا "[2]

1-2-ج- الدراما والواقع الثقافي:

الدراما تنقل صوراً شتى من الواقع المحيط، - وفي نظرنا-أن الواقع الثقافي أحد الصور الشيقة عند المتلقيين؛ لما يختزله من تنوع يشمل كافة جوانب الحياة؛ لأن الثقافة واسعة بمعناها، كما أضحت لها شموليتها واتساعها؛ بفعل دخول وسائل الإعلام الحديثة ضمن آليات التثقيف المجتمعي؛ مستخدمة قوالب فنية عديدة، ومنها قالب الدراما بأشكالها المسرحية والإذاعية والسينمائية والتلفازية.

---

(1) رشيد مهران: الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، الإسكندرية (1979) ص 42

(2) محمود فهمي: الفن الإذاعي والتلفزيوني، مكتبة الانجلو امصرية، القاهرة (1982) ص 28.

ويؤكد الدور الذي تلعبه الدراما التلفزيونية في الواقع الثقافي ما تفترضه (نظرية التثقيف)[1] "من أن الدراما التلفزيونية واقعية، ويظهر أنها تنقل الواقع بدلاً من الخيال، وأن التثقيف هو محصلة مشاهدة طقوسية عادات، لا انتقائية".

والانتقاد الموجه لهذا الافتراض هو" أن التوقف عن الملاحظة دون التساؤل عن الكيفية التي يقبل بها المشاهد على الحقيقة التلفزيونية كحقيقة واقعية، ويعتبر كثيرون أن تلقي البرامج التلفزيونية على أنها الواقعية المدركة (Peceivedralisim)، يعتبر في حد ذاته عاملاً حاسماً في التثقيف"[2].

وعن الدور الاتصالي للدراما التلفزيونية يؤكد (أي جوق من E.Goffman)[3] "على أنه اتصال ينقل حقيقة اجتماعية؛ فهو لا يخضع إلى إقامة نسيج اتصالي مصطنع بالمقارنة مع حقيقة أصلية لا تخضع إلى عملية العرض؛ فبالنسبة إليه مجرد تبادل أفعال (تفاعل) في الاتصال يكشف لنا عن وجود حقيقة اجتماعية سالفة التكوين، عن طريق معايير العرض (Nor mes depresentation) والتصورات (Representation) وأن الحقيقة يتم دائماً إعادة بنائها وتجديدها في الفضاء التفاعلي الذي يتم التفاوض حوله".

2-1 -د- محاكاة الدراما التلفزيونية للواقع الثقافي:

وضع المفسرون معنىً للمحاكاة، ومنها أن فعل المحاكاة (Copying) هو أصل معنى - الدراما المأساة -، ولا يكون هذا الفعل تقليداً كاملاً للواقع، ويقول (أرسطو)[4]" الشاعر يحاكي الطبيعة محاكاة غير حرفية".

---

(1) عزيز لعيان: علاقة الإدمان على المشاهدة التلفزيوية ببناء الأفراد للحقائق الاجتماعية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، (2008) ص 153.

(2) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(3) المرجع نفسه: ص 102.

(4)أرسطو: (م. س. ذ) 95.

وقد أعطى أرسطو للمحاكاة بعداً متكاملاً، ولم يدعها في إطار فن بذاتـه " واعتـبر أن الفنون جميعها، بما في ذلك الشعر الملحمي والدرامي والموسيقي تشـترك جميعـاً في المحاكـاة؛ لكنها تختلف من حيث الوسيلة والموضوع أو المادة والطريقة"[1]

فالمحاكـاة نقـل للجَـمال بقوالـب فنيـة مختلفـة،كالأنواع المسرحيـة، التراجيـديا أو الكوميديا أو الميلودراما أو الفارس، ولكل لون منها طريقته في تقديم المتعة، وتحقيق أهداف الدراما بما تتضمنه من المحاكـاة التـي تختلـف عـن مضـامين الفـيلم السـينمائي، وطريقتـه في الإمتاع والتسلية، المختلف عن الدراما التلفزيونية بأشكالها وأنواعها المختلفة؛ لأنها بما تحويـه من محاكاة تستدعي اهتمام المتلقي، " فهي مصدر من مصادر المتعـة الإنسـانية، ويجـب أن تتم إما حسب الضرورة، أو حسب الحقيقة؛ بحيث يكون موضوع المحاكـاة مقبـولاً للمتلقـي عقلياً ومثيراً للذة والمتعة فنياً "[2].

ومن واقع هـذه التفسـيرات الموضـحة لمعنـى المحاكـاة (التقليـد) يتضـح أن لـدراما المسلسلات التلفزيونية ما يميزهـا في المحاكـاة (التقليـد) عـن غيرهـا مـن الأشـكال والقوالـب الدرامية المقدمة في وسائل الاتصال الجماهيري، وهي:

1- مميزات ناتجة عن التقنية الحديثة التي ينفرد بها التلفزيـون دون غـيره مـن الوسائل، ويرى حسين حلمي المهندس أن هذه التقنية قد جعلت من طبيعته في المحاكاة – كمعنى للدراما - أكثر اتسـاعا وشـمولية فهـي "... رحبـة الأفـق تتسع إلى حد بعيد إلى كل صورها ومجالاتها؛ نظراً لما يتمتع به التلفزيون من الحرية الهائلة في استخدام المكـان والزمـان، في انتقالهـا المُـيسر بـين مختلـف المواقع على مستوى الكرة الأرضية بأسرها، وفي عالم القضاء أيضاً. بـل وداخـل الجسـم الإنسـاني نفسـه، وبـاطن الأرض، فـوق اسـتخدامها لعـرض الحـاضر والمـاضي، بـل وتخـيلات المسـتقبل، وأحـلام النـوم واليقظـة، واختـزال الـزمن

(1) فائزترحيني: (م. س. ذ) ص 94.

(2) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

وإطالته، كما يمكنها أن تحاكي ظاهر الأشياء والأفعال، وتحاكي الجوهر أو النظرة الكلية لما يمكن يكون وراء الظاهر"[1].

2- شمولية وتنوع المحاكاة في مضامين دراما المسلسلات التلفزيونية، والمتمثل في تقديم ما يحاكي حاجة المشاهد بصور متنوعة وشاملة؛ ليجد فيها متنفساً يلبي حاجته النفسية، والاجتماعية والثقافية؛ خاصة أن المحاكاة التي تشكل مضامين دراما المسلسلات التلفزيونية لا يمكن أن تكون في منأى عن الواقع الاجتماعي بصوره وأشكاله المختلفة.

3 إن محاكاة الواقع والأحداث وتقديمها بدلاً عن الخيال من أهم وظائف دراما المسلسلات، وتفترض في ذلك نظرية التثقيف أن " الدراما التلفزيونية واقعية، ويظهر أنها تنقل الوقائع بدلاً من الخيال، والانتقاد الموجه؛ لهذا الافتراض هو التوقف عند الملاحظة دون التساؤل عن الكيفية التي يقبل بها المشاهد الحقيقة التلفزيونية كحقيقة واقعية"[2].

فدراما المسلسلات التلفزيونية بطبيعتها لا يمكن أن تنفك عن الواقع الثقافي المحيط بكل ما يحتويه من تنوع وجاذبية؛ لذلك فإن مضامين دراما المسلسلات التلفزيونية تنبني على الواقع المصبوغ بالجماليات الفنية التي يختص بها التلفزيون بمختلف صورها وأشكالها، ويرى عزي عبد الرحمن" أن الدراما الصابونية- المسلسلات التلفزيونية- " تعكس قيماً حضارية وثقافية ومجتمعية. تختلف باختلاف المجتمع الذي ينتجها، ونوع المشاكل التي يعيشها، كما تختلف من مسلسل إلى أخر؛ فهي مسلسلات تدخل في إطار الثقافة الشعبية (الثقافة التي تخلقها وسائل الإعلام) والتي من بين إحدى مفارقاتها تقول (م . كانتور)عن مضمونها يتغير، ولكن تبقى الرسائل الضمنية محافظة وتقليدية، وهي

---

(1) حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989 ص ص27- 28.

(2) عزيز لعيان: (م. س. ذ) ص 153.

تنزع إلى إتباع التغير الاجتماعي بدل قيادته. كما تساعد في المحافظة على الاندماج الاجتماعي والقيم الاجتماعية، ولو بطريقة مشوبة بالتناقض"[1].

1-3- الأسس الفنية لسيناريو دراما المسلسلات:

لا يختلف بناء النص في الدراما التلفزيونية عن بناء النصوص الدرامية الأخرى؛ من حيث المفهوم والمعنى العام للدراما فقط؛ إنما يكمن وجه الاختلاف الجوهري في خصوصية هذا النمط الدرامي الجديد الملازم لأحدث وسائل الاتصال الجماهيري، وأكثرها تعقيداً- التلفزيون – من حيث حداثة تقنيته وتنوع فئات جمهوره، وهو ما استدعى استخدام مهارات إبداعية جددت من طبيعة البناء الدرامي التقليدي، وقدمت ما يسمى بالنص الدرامي الجديد الذي يتخذ جوانب شكلية وموضوعية لابد من إتباعها، وللمسلسلات التلفزيونية كُتابها المتخصصون في هذا الفن، ومن أهم الشروط المؤهلة لكتابته هو الوعي الكافي بأسس البناء الدرامي،والوعي الكامل بطبيعة العمل التلفزيوني ومفرداته، وقد مر هذا النوع من النصوص بمراحل تطور متسارعة حتى وصل إلى الكيفية المتعارف عليها بفعل التطور المدهش الذي شهده التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيرية لها حضورها على نطاق جماهيري واسع من العالم.

1-3-أ- نصوص الدراما التلفزيونية.

يتميز مكوّن البناء في دراما المسلسلات التلفزيونية (السيناريو) بالمهارات الإبداعية التي تنفرد بها نصوصها؛ لتواكب الخصوصيات الفنية (التقنية) التي يختص بها التلفزيون، وتنفرد به دراما المسلسلات؛ من حيث طولها الزمني الذي لا يمكن مقارنته بغيرها من أنواع الدراما، وما يتطلب ذلك من خصوصيات يستلزم توفرها في الكاتب؛ من حيث ضرورة الإلمام الكامل بالمفردات المكوِّنة للبناء الدرامي، ومن ثم الانطلاق بوعي ودراية تؤهله لتقديم دراما مسلسلات تلفزيونية مستوفية للشروط.

---

(1) عزي عبد الرحمن: (م. س. ذ) ص45.

- السيناريو:

هو المصطلح أو المسمى – المتعارف عليه عالميا - للنص التلفزيوني والسينمائي، ويقول راغب بالعودة"يعود الأصل اللغوي لكلمة سيناريو إلى اللغة الايطالية، وأن هذه الكلمة مشتقة من كلمة سينا (Scena)أي المنظر والتي كان قد شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر"[1].

وفي نظرنا أن هذه الكلمة لم تدخل في قاموس المصطلحات العربية إلا متزامنة مع ظهور السينما - المحدود - في القرن الماضي في البلدان العربية، وقد كان لانتشار التلفزيون على نطاق واسع الأثر الفاعل في تنامي استخدام هذا المصطلح؛ نظراً لما يتطلبه من إنتاج درامي وتسجيلي متزايد، واعتمد هذا المصطلح لهذه النصوص كضرورة لابد منها.

أما تعريف السيناريو فله مفاهيم عدة منها تعريف (لويس هيرمان)[2]الذي يرى " بأنه خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل؛ يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقدم هذه الخطة إلى المخرج الذي يتولى تنفيذها؛ أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي" .

ويعرفه عادل النادي بأنه " تمثيلية مجسدة على الورق، وعلى المخرج وباقي الفنيين محاولة إخراج هذه التمثيلية المجسدة من على الورق؛ لتصبح نابضة بالحياة على شاشة التلفزيون"[3].

وعلى ضوء هذين التعريفين الموجزين، وما تؤكده الحقائق العملية والواقع العملي؛ يمكننا القول بأن السيناريو هو: النص المعد للتلفزيون أو السينما، والمحتوي على كافة تفاصيل الفعل الدرامي، القصة بكل ما تحويها من عناصر الإثارة والشد،

---

(1) راغب بالعودة: البناء الدرامي، متاح على الرابط

http://www.ikhwan.net/forum/showthread.php?66456-%DD%E4 %DF%CA%C7%C8%C9-%C7%E1%E3%D3%D1%CD%ED%C9-%E6-

تاريخ التسجيل: 29-04-2009 الساعة 01:23

(2) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(3) عادل النادي: (م. س. ذ) ص 236.

والشخصيات بمظهرها الخارجي؛ المفسر لذاتها الداخلية وأبعادها الثقافية؛ من حيث الأزياء، وطبيعة الأماكن والتصرفات التي تقوم بها في إطار الفعل الدرامي، والحوار المعبر عن جوهر الشخصيات، ويكتب السيناريو على أساس مشاهد ولقطات متوالية تتضمن وصفاً للانفعالات والتفاعلات وطبيعة الأشياء، أحوالها ومآلها وطريقة الانتقال بين المشاهد داخل الحلقة الواحدة ومن حلقة إلى أخرى، وفقاً لتصاعد درامي متماسك البناء، ومحققاً للأهداف. وهو بذلك يعد الركيزة الأساسية للدراما التلفزيونية، ولا يمكن أن تكون دراما تلفزيونية بدون سيناريو تتم كتابته سلفاً، ويحمل كافة عناصر العمل الدرامي مفصلاً.

-سيناريو دراما المسلسلات:

من ما أوردناه أنفاً حول تعريف السيناريو؛يمكننا القول بأن السيناريو من الاصطلاحات أوالمفاهيم الجديدة؛ المعبرة عن معنى الفعل الدرامي المرئي بأوجهه المختلفة (الحبكة)؛ المستوعب لكل معاني المحاكاة المراد تقديمها في القالب الفني الدرامي التلفزيوني، وأن ما يتميز به السيناريو في الدراما التلفزيونية هو اعتماده على المعاني الكاملة والشاملة لمفهوم الحبكة؛ إلا أنها تفردت بمفهوم السيناريو؛ لتستوعب مضامين الخصوصية التي يتمتع بها التلفزيون والسينما كوسيلتين حديثتين في التقنية، وتعتمدان بدرجة رئيسية على تقنية الصورة والصوت؛ الأمر الذي فرض شروطاً إضافية على مضمون النص التلفزيوني بالتحديد، وكان لابد أن يستجيب لها؛ لارتباط هذه الشروط بما يتميز به هذا الجهاز مع جمهوره المختلف عن جمهور وسائل الاتصال الجماهيري الأخرى.

تتطلب الحبكة في دراما المسلسلات التلفزيونية (السيناريو أو الفعل الدرامي) بكل مضامينها (الصراع، الأحداث، الشخصيات) تعدد في الصراع، وتنوعه من أجل حلق التشويق والدهشة عند جمهور المشاهدين، وفي هذا الجانب يقول الباحث (جورج

لوثر)[1] " أن صراعاً واحداً لا يكفي لجعل العمل محبوكاً بشكل جيد أو أكثر إثارة، والحبكة الفرعية هي الحبكة التي توجد في التمثيلية إلى جوار الحبكة الرئيسية أو مغايرة لها، وقد تكون وثيقة الصلة أو غير وثيقة ".

ويمكننا في الأخير الاستنتاج بأن إدارة الصراع (الحبكة أو تعدد الحبكات) من أهم الخصائص التي تنفرد بها دراما المسلسلات التلفزيونية، مستفيدة بذلك من طول المدة الزمنية في العرض، وهو ما لا يمكن أن يتحقق في المسرحية أو الفيلم السينمائي أو التمثيلية والسلسلة التلفزيونية؛ لذلك فإن نصوصها تكون هي الأكثر حاجة إلى الدقة والرصانة، المتمثلة بالمقدرة على التحكم في تدفق الأحداث، وتنوع الصراع بين الشخصيات، بهدف خلق التشويق المستمر، وتجدد الإثارة في كل الحلقات، فالصراع الواحد والممتد على وتيرة واحدة على امتداد المسلسل التلفزيوني يكون من أسباب فشله، وعدم فاعليته جماهيرياً.

1-3-ب- مكونات البناء الدرامي لسيناريو دراما المسلسلات.

مما سبق يمكننا القول أن مكونات البناء في سيناريو دراما المسلسلات التلفزيونية تقوم على ذات العناصر أو المقومات التي تبنى عليها الدراما بالمفهوم الأرسطي التقليدي، مع بعض التحديثات الشكلية التي تفرضها طبيعة الوسيلة الدرامية الحديثة، وهي العناصر ذاتها في أي مضامين للحبكة الدرامية، والمتمثلة بالفكرة، الشخصيات، الحوار، الصراع، الأزمة، الذروة، والحل.

-الفكرة (Theme):

الفكر يسبق العمل في أمور الحياة المختلفة، وفي العلاقة بين الفكر والفن، يرى (بيتر مايوكس) " أن دور الفكر في الفن يبرز جلياً في تشكيل الجماليات المراد إيصالها من

---

(1) جورج لوثر: دليل التأليف التلفزيوني، ترجمة عزت ألقصري، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، (1980) ص231.

خلاله، ومن ثم تحقيق التأثير المنشود، والفكرة في الدراما هي روح العمل الدرامي، أو ما يمكن أن يستخلصه المتلقي من العمل الدرامي ككل، بعد أن يتعرض له، وهذه الفكرة يجب أن تكون واضحة في ذهن الكاتب، يجب أن يحاول توضيحها للجمهور بشكل غير مباشر، وهي التي تقود العمل من أوله إلى أخره"[1].

ويؤكد (مايوكس) على" أن الفكرة الدرامية: هي المغزى الذي يسعى العمل الدرامي إلى تحقيقه، ولأن الفكرة هي قائدة العمل، ويرى البعض أن العمل الدرامي بالإمكان أن يحمل أكثر من فكرة في آن واحد، وهي بإيجاز: عبارة أو مجموعة كلمات بسيطة، تصف القضية الأساسية أو المشكلة التي يناقشها الكاتب الدرامي، وهناك بعض الكتاب الذين يقدمون أفكارا عديدة في العمل الدرامي، ولكن يجب أن تقدم هذه الأفكار بحذر حتى لا تشتت الجمهور"[2].

كما يحصر معنى الفكرة محمد حمدي إبراهيم في جعلها محدودة بحدود لغة الفعل الدرامي المتمثل بالشخصيات التي تقدم أفكارها من خلال اللغة، منطلقاً بذلك من تعريف أرسطو بأن الفكرة هي: " القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصية من أجل إيضاح فعلها، وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف، وبمعنى أخر وضع أفكار الشخصية على لسانها؛ بحيث تتحول من فكرة ذهنية إلى سلوك فعلي، ويخبرنا أرسطو أن الفكرة تنحصر في المقدرة على إيجاد اللغة الملائمة والمناسبة للموقف؛ الفكرة – إذاً- تعني ببساطة القدرة على التعبير باللفظ "[3].

بينما يؤكد (بيتر مايوكس)[4] "... بأن الفكرة الدرامية هي أبعد من ذلك بكثير؛ فهي ليست محدودة بحدود التعبير اللفظي؛ لأن الدراما تحوي في مكوّنها العديد من

---

(1) Petere .Mayeux:ibid.P359.

(2)Petere .Mayeux،ibid. p359.

(3) محمد حمدي إبراهيم : (م. س. ذ) ص 31.

(4) Petere .Mayeux:ibid. p.359.

العناصر التي تتداخل في بعضها، ولا يمكن للفكرة أن تأتي مجردة منها؛ لذلك وضع العديد من الخبراء شروطاً واضحة لما يجب أن تكون عليه الفكرة الدرامية، وهي:

1- ألا تكون مفروضة على العمل الدرامي، بل يجب أن تكون نابعة من داخله.
2- يجب أن تكون الفكرة متضمنة في الشخصيات والأحداث التي يقدمها الكاتب.
3- يجب أن يكون التعبير عن الفكرة من خلال القصة والأحداث، لاعن طريق عرضها على لسان احد الشخصيات، حتى يتذكرها الجمهور.
4- يجب أن تخدم الفكرة النص الدرامي بأن تصبح نقطة البداية في العمل الدرامي.
5- يمكن التعبير عن مختلف الأفكار في العديد من المجالات الاجتماعية والثقافية والفردية والفلسفية وحتى الميتافيزيقية، ولكن شرط أن نجعل الجمهور يهتم بهذه الفكرة، ويؤمن بالأحداث التي تجري فيها".

ومن ذلك يمكننا القول أن الفكرة الدرامية هي أصل الكينونة الحقيقية للعمل الدرامي؛ فهي السر الذي يتملكه الكاتب ويتميزبه، ومن خلاله يستطيع التحكم بشخصياته وبأشكال تصرفاتها وأفعالها في خضم الأحداث و الصراع؛ فهي منظاره الذي يرى من خلاله كل تفاصيل العمل الدرامي وتطوراته من أوله حتى نهايته، ومن خلالها يدرك - سلفاً- أين وكيف سيضع فكره وثقافته وقيمه المراد إيصالها إلى جمهوره بنجاح.

الشخصيات (Persons):

يقوم البناء الدرامي – كما اشرنا - على شخصيات رئيسية تقوم بالفعل الدرامي، وفقاً لطبيعة الأحداث، وتقوم بتفسير شكل الصراع بين الإرادتين (الخير، الشر)، لذلك يجب أن تكون هذه الشخصيات واضحة بأبعادها النفسية والاجتماعية والسلوكية؛ لتقدم فعلاً منطقياً مبرراً، ومن الطبيعي التأكيد على أن اختيار الفعل أو الحدث الدرامي يرتبط مباشرة بطبيعة الشخصيات التي تقوم بها.

وفي هذا الجانب كان (أرسطو)[1] قد أكد على أهمية الدور الذي تقوم به الشخصيات في مضمون تعريفه للتراجيديا؛ لأن الفعل الدرامي تقوم به الشخصيات؛ وهي العنصر المحوري فيه، وقال " تتم المحاكاة بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية ".

وشرح إبراهيم حمادة معنى الحبكة (Mythos)- أو العقدة كما تترجم أحيانا – في سياق تحقيقه لكتاب أرسطو " فن الشعر" وقال أنها " هي أعظم الأجزاء الكيفية أهمية في بناء التراجيديا (الدراما)، بل هي - على حد- قوله روح المأساة، والحبكة مصنوعة – بالضرورة – مما تفعله الشخصيات وما تفكر فيه وما تشعر به، وأنه يمكن القول بأن مادة الحبكة هي الشخصية، ومادة الشخصية هي الفكر في عامة وجوهه، ولكن ينبغي أن نتذكر أن نوعيات الشخصيات التي يستخدمها الكاتب تتحدد ملامحها طبقاً للأفعال التي تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامي، ومن ثم فإن تشكيل الشخصيات ورسمها محكوم بالحبكة"[2].

من ذلك يتبين لنا بجلاء أن الشخصية هي المكوّن الفاعل في الدراما، وهي الأصل في مجمل أي عمل درامي.

وهذا ينقلنا بالضرورة إلى التركيز على أهمية الشخصية في مضامين الحبكة؛ فهي كما يعرفها (وارن)[3] " التنظيم الكامل للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل نموه، وهي تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية والعقلية والمزاجية والمهاراتي هو الأخلاقية والاتجاهات التي كونها خلال حياته".

ومما تقدم يمكننا الاستنتاج بأن الدراما ترتكز في المقام الأول على التحكم في الشخصيات، وتوجيه تصرفاتها وأفعالها تبعاً للأحداث، ويتم تقديمها بمصداقية لا تخالف الواقع المعيش. كما أن هذا الواقع يجب أن لا يكون كما هو، وهنا يفرق حسين حلمي

---

(1) أرسطو: (م . س. ذ) ص 95.

(2) إبراهيم حمادة: هامش كتاب فن الشعر لأرسطو(م. س. ذ) ص 103.

(3) إبراهيم حمادة: هامش كتاب فن الشعر لأرسطو(م. س. ذ) ص 336.

المهندس بين الأشخاص الطبيعيين والأشخاص في الدراما بقوله: " ...إن الأشخاص المعنيون في الفعل الدرامي هم الشخصيات الدرامية، وهم شخصيات مختلفة عن الشخصيات الطبيعية كما نراها في الحياة؛ لأن الشخصية الدرامية تسعى إلى نقل الشخصية الطبيعية من خلال الدراما وتحويلها إلى شخصية مصنوعة، والشخصية هي من أهم العناصر المؤثرة في العمل، بل هي الوسيلة الأولى غالباً لسرد القصة ونقل الأفكار وجذب انتباه المشاهد واهتمامه"[1].

وعن الكيفية التي تقدم بها الشخصية الدرامية، فقد وضع الباحث حسين حلمي المهندس مبدأ عاماً ينبغي إتباعه وهو " أن نضع أمام المشاهد من الأحداث والأفعال، ما يكشف بنفسه سمات الشخصية مع ضرورة خلق التفاعل المستمر بين الشخصيات من خلال استخدام عناصر الاختلاف بينها قبل عناصر الاتفاق، كما أنه من الخطأ ظهور الشخصيات في اتفاق الرأي والمشارب في المشهد الواحد؛ لأن ذلك يفقده كثيراً من جاذبيته على العكس من الاختلاف وما فيه من صراع أو كفاح"[2].

وتكمن أهمية الشخصية في العمل الدرامي كما حددها(أرسطو)[3]" بأنها تكسبنا خصائص، ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا، وعلى هذا فالحدث الدرامي يستخدم فعلاً كي يصور به شخصية، ولكنه يتعرض لها بسبب علاقتها بالفعل، ومن ثم فإن مجرى الأحداث - الحبكة - يشكل غاية التراجيديا ".

ومن ذلك تتضح أهمية الشخصيات في أي عمل درامي من كونها جوهره، وهي التي تقوم بالفعل الدرامي الذي هو جوهر المحاكاة.

ويحدد عبد الباسط سلمان المالك دور الشخصية الدرامية بالقول " أن الشخصيات الدرامية تلعب دوراً أخراً ومهماً وهو توصيل المعلومات للمشاهد من

---

(1) حسين حلمي المهندس: (م. س. ذ) ص 32.

(2) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(3) أرسطو: (م. س. ذ) ص 97.

خلال ما تطلق من حوارات، كذلك الشخصيات يمكنها بكل سهولة أن تخلق الغموض وعدم الكشف عن المعلومات والحفاظ على الأسرار؛ وبذلك يكون المشاهد جاهلاً النتيجة، وتواقا لمعرفة الحقيقة، وما سيحدث فيما بعد "[1].

فالشخصيات مرتكز الحبكة الدرامية، ولا يمكن أن تكون حبكة بدون الشخصيات؛ باعتبارها أصل الفعل الدرامي الذي لا يقوم بدونها، ويؤكد المالك بأن " أهمية الشخصية تفوق أهمية الحبكة؛ فالأحداث في حد ذاتها لا دلالة لها ولا تشويق فيها، ما لم تكن تلك الأحداث ذات أثر على الناس؛ حينئذ تصبح هامة ومشوقة، بل أن التشويق يظل ضعيفاً إلى أن نتعرف على هؤلاء الناس، ونتبين خواصهم ويصبحوا لنا أحياء"[2].

لا يقوم الفعل الدرامي إلا على أساس ما تقوم به الشخصيات في واقعها، وهي تجسد الحدث أو الأحداث وإلا أضحى الفعل الدرامي مجرد من المضامين؛ إذ لا دراما بلا شخصيات تحاكي الواقع، وفقا لأحداث تشد إليها المتلقي، وتستدعي اهتمامه للمتابعة والحكم عليها في نهايتها، بما يتفق مع معتقداته وقيمه ورؤيته للواقع والحياة.

وفي تفسيره لكتاب " فن الشعر" لأرسطو، يرى إبراهيم حمادة" أن الشخصيات الدرامية في جوهرها تقوم بترجمة الفعل الدرامي ونقله؛ لهذا فأن وضيفتها إنما هي " محاكاة لأفعال هذه الشخصيات، وعلى هذا إذا كانت الشخصية تتبع الفعل أو الحدث؛ فأنه يتحتم على الكاتب أن يهتدي إلى أفعاله الدرامية أولاً، ثم حبكته وشخصياته التي تقوم بتنفيذ ذلك، ومعنى هذا أن الفعل أهم من الشخصية؛ لأنه هو الذي يصنعها "[3].

---

(1) عبد الباسط سلمان مالك: (م. س. ذ) ص 16.

(2) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(3) إبراهيم حمادة: هامش كتاب فن الشعر لأرسطو،(م. س. ذ) ص 104.

وللشخصيات الدرامية أبعاد محددة من حيث الهيئة والتكوين العام؛ تُعطى تبريراً منطقياً لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها؛ ولكي يضمن كاتب السيناريو منطقية تصرف الشخصيات بما يُقنع المشاهد بها؛ فعليه أن يبينها بأبعادها الثلاثة وهي:[1]

أ. البعد الجسماني: ويقصد به تحديد العناصر الجسمية والمادية الظاهرية والصفات التي تتميز بها كل شخصية مثل: "السن، القامة، الوجه، الشعر والعينين، والمهارات الجسمانية أو الحركية، والمظهر العام، وأي أمراض عضوية، أو عاهات جسمانية إن وجدت.

ب. البعد الاجتماعي: ويقصد به تحديد مواصفات البيئة التي نشأت فيها الشخصية أو البيئة التي تعيش فيها وقت أحداث الرواية. بالإضافة إلى كافة الظروف الاجتماعية المحيطة بها مثل: "مكان الميلاد والأبوين والأخوات ومستوى المعيشة وطبيعة العمل أو الوظيفة والدرجة العلمية والثقافة العامة وعلاقته ونشاطه واهتماماته الاجتماعية.

جـ البعد النفسي: وهو محصلة البعدين الجسمي والاجتماعي، ويقصد به تحديد المميزات النفسية للشخصية مثل: ما يحبه وما يكرهه، انطوائي أو انبساطي، وقيادي أو تابع،وخيالي أو واقعي، وعصبي أو هادئ، ومتفائل أم متشائم، ومتعقل أم مندفع، وجسور أم متردد.

إن الهدف من المعرفة بهذه الأبعاد هو إبراز الشخصية الدرامية وتمييزها، وعلى الكاتب أن يكون محاطاً بها، وبما يتفق مع كل شخصية في العمل الدرامي؛ لأن الأبعاد

---

(1) راغب بالعودة: (م. س. د) البناء الدرامي متاح على الرابط

http://www.ikhwan.net/forum/showthread.php?66456-%DD%E4-%DF%CA%C7%C8%C9-%C7%E1%E3%D3%D1%CD%ED%C9-%E6-

ذات علاقة مباشرة بسمات الشخصية الدرامية، ولا تنفك عنها، ومن خلالهما يمكنه إبراز ما تحمله الشخصية من القيم والمعتقدات والأهداف التي تؤمن بها في الحياة.

وفي هذا المنحى يقول عبد الرحيم درويش "وتتضح سمات الشخصية في استجابتها للمواقف التي تمر بها. كل هذا يجب أن يعرفه الجمهور، ويجب أن تتبين لهم أهداف كل شخصية حتى نصل إلى الصراع الذي يدفع الحبكة إلى الذروة"[1].

لذلك نرى أنه من أولويات الكتابة الدرامية (السيناريو) إدراك الكاتب لأبعاد وسمات شخصياته قبل التفكير في الحدث الدرامي أو الصراع؛ لكي تأتي الأحداث والصراع موائمة لطبيعة الشخصيات، ولا تكون هناك هوة بينهما، ويكون ذلك خطأً كبيراً؛ يؤدي إلى فشل العمل الدرامي برمته.

ولأن سيطرة الكاتب على سمات شخصياته يأتي نتيجة استيعابه الكامل للفكرة الرئيسية التي يقوم عليها العمل الدرامي، فكلما كان الكاتب مستوعباً لكل ما يريد تحقيقه من أهداف واضحة من خلال الفكرة؛كلما أكد مقدرته على معايشة الشخصيات في ذهنه ومحادثتها واستنطاقها، وفقا لطبيعة الأحداث والصراعات؛ فالكاتب ينتزع منها الحقيقة الجوهرية في أقوالها وأفعالها، بما يتفق مع سماتها، وليس غير ذلك.

لهذا وضع (بيتر مايوكس)[2] مختصرا لمكونات رسم الشخصية، والكيفية التي يمكن من خلالها إنجاز عمل درامي مستوفٍ لكافة عناصر البناء الدرامي، وهي:-

1- الشخصيات يجب أن تكون قائمة على الواقع.
2- الشخصيات يجب أن تكون متسقة.
3- الشخصيات يجب أن تتطور وتتغير.
4- كل شخصية يجب أن تتميز عن غيرها.
5- يجب أن تجذب الشخصيات اهتمام الجمهور.

---

(1) عبد الرحيم درويش: (م. س. ذ) ص 44.

(2) المرجع نفسه: ص 45.

6- يجب أن تقدم أعماق الشخصيات، وأبعادها بشكل جيد.

7- يجب على الشخصيات أن تتفاعل مع بعضها بشكل ديناميكي.

8- يجب أن تكون الشخصيات ذات أهداف مركزية، تسعى إليها.

وتعليقاً على مارسمه (بيتر ما يوكس) من توضيح للكيفية التي يجب أن تكون عليها الشخصيات الدرامية، يمكننا القول أن هذه النقاط تكفل لكاتب النص الدرامي أن يضع شخصياته عملياً في مكانها السليم، وذلك لأن تقديم الشخصيات من الواقع يعني تقديم ثقافة مجتمع، والثقافة تتمثل في القيم والعادات والسلوكات التي تميز الشخصيات، وطريقة تفاعبها مع الأحداث، وهي من أهم أسس المرجعية الواقعية والثقافية في مكوّن البناء الدرامي، ويكون اختيار الشخصيات – عند تنفيذ العمل الدرامي - وفقاً لفكرة واستراتيجية العمل الدرامي، ووفقا لنوع الشخصية (ذكراً، أنثى) وسماتها، وما يمكن أن تتفرد به.

كما أن نوع الصراع يفرض نفسه وقوته، ويختلف عدد الشخصيات في الأعمال الدرامية، وفقاً لحجم العمل الدرامي ونوعه؛ فالشخصيات في الفيلم السينمائي تختلف عن الشخصيات في المسرحية أو التمثيلية التلفزيونية عنها في دراما المسلسلات التلفزيونية.

وتتميز المسلسلات التلفزيونية بعدد شخصياتها، كما يرى حسين حلمي المهندس " بأن المسلسلات طويلة، مقارنة بغيرها من أنواع الدراما، وتستلزم عدد كبير من الشخصيات لتغطي مساحة أكبر للتعامل مع القصص الفرعية التي تعتمد عليها، وقد يكبر حجم القصص الفرعية بما تقترب فيه من حجم القصة الأساسية حتى يصعب عندئذ تحديد البطل أو القصة الأساسية"[1].

فكثافة شخصيات دراما المسلسلات التلفزيونية تضفي عليها تفرداً من حيث تعدد القصص الفرعية، ويؤكد ذلك حسين حلمي المهندس بقوله " إن هذا التعدد يزيد

---

(1) حسين حلمي المهندس: (م. س. ذ) ص 161.

من جاذبية المسلسلات التلفزيونية؛ نظراً لتنوع جمهورها وتنوع مستويتهم الثقافية، كما أن أهمية التنويع من القصص الفرعية يكسر حاجز الملل الذي قد يتسرب على المشاهدين؛ إذا استمر عرض الصراع على وتيرة واحدة في القصة الرئيسة، إلا أن هذا التنوع في القصص الفرعية وشخصياتها له شروط يجب الالتزام بها؛ للحيلولة دون تشتت البناء الدرامي، أو الإخلال في الترابط المنطقي للأحداث"[1].

ويرى (زوزويلبليكتون)[2] أن من أهم شروط بناء دراما المسلسلات التلفزيونية هو الحفاظ على العناصر الرئيسية في المكوّن العام للمسلسل والمتمثلة " بوحدة المكان ووحدة الهدف أو وحدة الخطر، وإن كان من الأفضل أن تكون هناك قصة أساسية وشخصية محورية من ناحية الأهمية والمكانة مع ظهور القصص والشخصيات الأخرى".

الحوار (Dialogue):

الحوار هو اللغة التي تتحدث بها الشخصيات؛ إذ لا يمكن أن يكون لها أي اثر أو قيمة في إطار العمل الدرامي ما لم تفضي هذه الشخصيات بمكنونها الداخلي معبرة عن مشاعرها بلغة الفعل الذي تعيش غماره، وأهميته تكمن في تحريك الأحداث وتفسير الصراع.

وكان (أرسطو)[3] قد وصف طبيعة لغة الحوار بأنها اللغة المنمقة، ومبيناً كذلك بأن دور اللغة يتمثل في " التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر".

يتبين من الوصف الأرسطي لطبيعة اللغة التي تقوم عليها دراما المسرح اليوناني القديم -تحديداً- أنه كان يعتمد على لغة الشعر؛ بينما تأتي إضافته التالية في وصفه

---

(1) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(2) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(3) أرسطو: (م. س. ذ) ص 99.

لجوهر اللغة المتمثل في الشعر والنثر معاً. إذ يمكن بأحدهما أو بكليهما أن يُقدم الفعل الدرامي، وتقوم الدراما الحديثة على اللغة مستخدمة النثر أو الكلام الاعتيادي للشخصيات، مجسدة الواقعية إلى حد كبير، وهي بذلك تكون أقرب إلى المحاكاة الحقيقية أكثر من واقعية الشعر المنمق الذي كثيراً ما يقوم على حساب المضمون من فعل المحاكاة، وهذا التعبير هو ما يطلق عليه الحوار الدرامي.

ويرى (زوزويلبليكتون)[1] "أن للحوار أهمية في تحريك الشخصيات والبواعث الداخلية. الحوار يحرك الشخصيات ويطور الحبكة، والحوار له قدرة – أيضا- في إبراز المواقف وتبنيها بشكل أكثر وضوحاً، كما أن للحوار قدرة على اختصار الكثير من العناء في إيصال المعلومات".

-الحوار الدرامي:

يختلف الحوار الدرامي عن الحوار العادي المستخدم بين الناس في حياتهم اليومية؛ لأن الحوار الدرامي يجب أن يكون موظفاً توظيفاً فنياً، وله أهداف في العمل الفني. ويصف عبد الباسط سلمان المالك وظيفة الحوار بأنه " الذي يصوّر الشخصية، والشخصية تقوم بالأفعال؛لتحدث بعد ذلك الأزمة. والأزمة تتطور إلى أزمة أخرى حتى تتعقد الأحداث، ويحدث ما يسمى بالتطور الدرامي والتعقيد"[2].

وللحوار الدرامي وظيفة جوهرية، أهمها إحداث التشويق والتنامي الدرامي، ويوضح ذلك الباحث (ستيوراتكرافش) بقوله "... التشويق مصطلح يرتبط بالفن الدرامي، وبدا مع المسرح، إذ يعرفه الخبراء على أن الهدف منه هو جذب انتباه المشاهد؛ بغية تقوية أواصر العلاقة بينه وبين العمل الفني الدرامي أياً كان نوعه،وجذب الاهتمام إلى الأمام، والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد، وعندما يكون المشاهد جاهلاً

(1) زوزويلبليكتون: كيف تكتب السيناريو، ترجمة : احمد مختار الجمال، القاهرة، مكتبة مصر، ص 167.

(2) عبد الباسط سلمان المالك: (م. س. ذ) ص 18.

تماماً بما سيحدث لكنه يتلهف عليه أو عندما يُخمن جزئياً ما سيحدث، ولكن يرغب بشدة في أن يتأكد أو يتردد لأنه يخاف من الحالة المتوقعة؛ فإنه يكون في حالة تشوق، لأن اهتمامه ينشغل تماما سواء كان بإرادته أم دونها"[1].

لهذا فمن اللازم أن يعتمد العمل الدرامي على أهم عناصر التشويق المتمثل " بالمفاجأة بما تثيره من توقعات محتملة لردود الأفعال الناتجة عنها، وقيمة المفاجأة كعامل جاذبية في البناء الدرامي تتوقف على مدى ما تثيره في الذهن من هذه التوقعات لردود الأفعال وما يحدث منها"[2]

إذاً تكمن أهمية الحوار في كونه مرتكز أساس في بناء النص الدرامي، وهو من مبررات وأسباب التشويق في مسار العمل الدرامي.

ويؤكد حسين رامز محمد رضا على الاهتمام والعناية بالحوار، ويعلل ذلك" لكي تحدث حالة التشويق والتنامي الحركي؛ فلابد أن يكون الحوار معقولاً ومقنعا ومنطقياً؛ ولكي يكون الحوار كذلك. فعلى الكاتب أن لا يُضمن حواره كلمات غير مقنعة وغير مفهومة، ولا يمكن أن تكون غير لائقة مع الشخصية التي تنطقها، بل يجب أن تكون كلمات الحوار للشخصية التي تتحدث ملائمة مع أسلوبها وحجمها"[3].

كما يتنوع الحوار في العمل الدرامي الواحد وفقاً للمراحل التي يمر بها؛ فتكون الحاجة إليه في المراحل الأولى من العمل،وذلك لتقديم الشخصيات، والتمايز بين بعضها البعض، وطريقة استيعابها للواقع من حولها؛ ليدرك الجمهور كافة أبعادها ومكنوناتها الداخلية التي تتميز بها، وقد أوجز البعض أنواعاً للحوار[4]:

---

(1) ستيوارت كرافش: صناعة المسرحية، ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر(1986)ص37.

(2) هاشم النحاس: الروائي والتسجيلي، بغداد، دار الرشيد للنشر 1980ص 44.

(3) حسين رامز محمد رضا: (م. س. ذ) ص 428.

(4) كاد انو: أنواع الحوار، تاريخ التسجيل الأربعاء أكتوبر 29، 2003 7:44 m

1- حوار العرض: ويستخدم بشكل خاص في التمهيد، وهدفه تقديم المعطيات الأولية للفعل إلى المشاهد، وشرح حالة معينة.

2- حوار الطبع: تعبر الشخصية من خلاله بشكل مباشر أو غير مباشر عن طبعها، وتعرض غاياتها، وتكشف عن نفسها، وعن فكرها ومشاعرها ونواياها.

3- حوار السلوك: ويسمى أيضاً حوار الحالة. ويرتبط بمظهر الشخصية وأفعالها واهتماماتها، وهو حوار عادي. ومن حيث المبدأ لا دلالة له إنه يؤسس الصمت، ويؤدي الدور نفسه الذي يؤديه الضجيج، وهو يصاحب الحالة دون الإفصاح عنها، والعقل دون أن يُسهم في فهمه.

4- حوار الفعل: وهو الحوار الذي يؤدي أساساً دوراً دراميا، وهو يحرّض على الفعل، ويجعله يتطور، ويوجد التوتر، ويحدد الآثار العنيفة. وهو حوار التطورات، وحوار الحب والنزاع .

وفي جميع الحالات ينبغي على الحوار أن يخضع لقاعدة الممكن والضروري، وينبغي أن يكون ممكناً؛ أي أن يعطي انطباعاً عمّا هو طبيعي وعن الحياة المعاشة، وعليه أن يكون مطابقاً لقانون التكثيف الذي يسعى إلى تقديم الحد الأدنى للكلمات.

-الحوار في الدراما التلفزيونية:

ينبغي أن تكون للغة الحوار في الدراما التلفزيونية شروطاً لابد من الأخذ بها نوردها على النحو الآتي:

1- أن تكون سهلة، ويضع حسين حلمي المهندس طبيعة هذه اللغة " باختيار المألوف منها والابتعاد عن الغريب أو الوحشي؛ وهو أمر تستلزمه الفصاحة وحسن البيان، والمألوف ليس معناه المبتذل، فالكلمة المبتذلة الواسعة الانتشار

تفقد كثيراً من تأثيرها بكثرة ترديدها، وعلى الكاتب استخدام الألفاظ والتراكيب المفهومة والموحية بصدق البيئة واللهجة(*) في نفس الوقت"[1].

2-أن تكون لغة الحوار متناسبة مع طبيعة الشخصية، ومبرزاً لهويتها ويرى (كيم جونغ ايل)[2] " أن الشيء الهام في جعل الكلام مناسباً هو إبراز الدخيلة النفسية لهذه الشخصية، وعواطفها بدقة، ووصف ظروف حياتها وصفاً صادقاً؛ انطلاقا من كشف حالتها الفكرية أساسا. إن الكلام المنفصل عن الطبائع والحياة ليس بكلام يتفوه به إنسان حي؛ وبالتالي فهو لا يقنع أحداً، ولا خير في لهجة صادقة في حد ذاتها لكنها تعجز عن توصيل المعنى أو المعنومة أو الإحساس إلى المشاهد، ومن ثم قد تهدم العمل كله".

3-إن أهم وظائف الحوار " ليس فقط تقديم خصائص الشخصية، وإنما تقديم المجتمع والبيئة والعصر الذي تعيشه الشخصية " الكلام الصادق والحي يبيّن كيفية تأثر الناس بالعصر الذي يعيشونه من ناحية الحياة الفكرية والثقافية والأخلاقية، فمن الطبيعي إذاً أن تنعكس في لهجاتهم والعادات والميول

(*) إن اللهجة- من وجهة نظرنا- لا يمكن أن تكون عائقاً في تقديم الدراما بين البلدان العربية، لأن اللهجات العربية متقاربة من بعضها البعض وجميعها تحمل مفردات اللغة الفصحى المنسية في أصقاع الوطن العربي، وتمثل اللهجات العربية جزء من الثقافة، ولا يمكن تجاهلها أو إهمالها. كما أن لدراما لا يمكن أن تقدم غير الواقع، والواقع يمثل بما هو فيه من لهجات، وكل هذا لا يعني أن الكاتب يذهب إلى الإيغال بالعامية، بل عليه الارتقاء ما أمكن باللهجات وتقريبها إلى الأوضح والأفصح إذا أراد أن يبتعد عن المحلية وإيصال عمله الدرامي إلى المستوى المقبول جماهيرياً على لمستوى العربي، وعلى الكاتب أن يستفيد من التوسع المذهل في بث القنوات الفضائية التي ستطاعت تجاوز المحليات، وحققت له انتشاراً ولفكره وثقافته الشخصية والوطنية التي هي بلا شك جزء من ثقافة الأمة العربية الواحدة.

(1) حسين حلمي المهندس: (م. س. ذ) ص 198- 107.

(2) كيم جونغ آيل: (م. س. ذ) ص88.

الاجتماعية للعصر المعني. إن اللغة هي نتاج العمل وانعكاس للحياة الاجتماعية؛ لذلك فهي تتغير وتغتني مع تطور العصر والمجتمع، فلا مناص إذاً من أن تنعكس في الحوار التمثيلي خصائص اجتماعية وتاريخية تطبع الحياة اللغوية للناس[1].

4-ينبغي أن يكون الحوار في مضامين سيناريو الدراما التلفزيونية عميقاً، مرتبطاً بالشخصية وتفاعلاتها في محيطها الحياتي، ويكون سهل الفهم" فالكلام العميق المعنى وسهل الفهم هو الكلام البليغ. لا ينبع الكلام البليغ إلا من الحنكة الشديدة والتفكير العميق. إن الكلام الغريب عن الحياة مهما يكن منمقاً لا يمكن أن يثير عواطف المشاهدين، وما لم يكن محتوياً ومقترناً بالحياة ومناسباً للظرف فلا يظهر فعاليته بشحنة عظيمة"[2].

5-يجب على كاتب السيناريو استخدام الحوار المتفق مع هيئة شخصياته وطبائعها في النص " عليه ألا يحاول إنشاء كلام منمق، ولا استعمال كلام مفخم؛ بحجة ضمان الكلام البليغ، فحتى الكلام الدارج الذي يستعمل في الحياة اليومية قابل لأن يكون كلاماً بليغاً، وبما يناسب طبائع الشخصيات والظرف، ولا يمكن لشخصية معينة أن تستعمل إلا كلاماً واحداً في ظرف معين، ومناسبة معينة. يجب على الكاتب أن يركز على إنشاء كلام يبرز خاصية الطبائع بصورة حادة، ولكي تتفق الأفعال ومنطق الظروف بكلام حقيقي وحي كما هو تماماً في الحياة" [3].

---

(1) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(2) كيم جونغ ايل: (م. س. ذ) ص ص 188- 189.

(3) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

والحوار في دراما التلفزيونية يجب أن يؤدي وظائفه بالتعاون، والتكامل مع باقي مفردات اللغة التلفزيونية كمعطيات الصورة والموسيقى التصويرية وأصوات الطبيعة والمكان.

الصراع (Conflict):

يُعد الصراع أهم العناصر التي يقوم عليها البناء الدرامي، ويعني الصراع " وجود قوتين رئيسيتين متضادتين؛ ينتج عن تقابلهما أو التحامهما ما يدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر في حركة مستمرة؛ تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، ومنها إلى نهاية أو ختام محدد أو مفتوح"[1].

إن الصراع - في نظرنا- من الأساسيات التي تقوم عليها الدراما منذ الوهلة الأولى؛ أي من بداية الفكرة الأولية لأي عمل درامي؛ لأن الفكرة لا يمكن لها تحمل قيمة درامية فنية ما لم تتصور نوع الصراع الذي يجب أن يدور بين قطبين متضادين، ثم يلي ذلك التصور رسماً لأشكال الشخصيات ولأحداث، مع توظيف الأدوار الإضافية للشخصيات المساندة، والمتوزعة مع طرفي الصراع؛ ليكون ذلك من الدواعي المؤدية إلى الانتقال المثير والمشوّق في مسار العمل الدرامي أيا كان.

فالصراع هو مرتكز بناء الحبكة الدرامية. ويرى عبد الباسط سلمان المالك " أن الحبكة من الأمور المهمة في حلق الحركة الدرامية وتطويرها، ولابد من التغلغل في تفريعات الحبكة للتوصل إلى التحرك الدرامي، والتطوير في أحداث الدراما لخلق الاهتمام. إن بناء الحبكة يتطلب وجود صراع؛ لأنه لا حبكة بدون صراع "[2].

ويرى خالد طارق عبد الوهاب" أن مصطلح التنامي الحركي يقترن بالبناء الدرامي الذي يعني التوفيق بين العناصر المتعارضة الموضوعية، والذاتية بنسق ينمو من مرحلة

---

(1) كيدهو: مبادئ عامة للبناء الدرامي، الأربعاء أكتوبر29، 2003 7:38 am .

(2)) عبدا لباسط سلمان المالك: (م. س. ذ) ص 20.

المعلومات باتجاه لحظة انطلاق الموقف عبر صراع الإرادات المتبلورة والمتعارضة، يؤدي إلى تأزم الوضع وصولا إلى ذروته (اتخاذ القرار) ومن ثم النتيجة المترتبة على ذلك الموقف معتمدة على مبدأ الاحتمال والحتمية"[1].

لا يتنامى العمل الدرامي إلا بوجود الصراع الذي يبدأ من الوهلة الأولى، ويأخذ في التطور وفقاً لمراحل البناء الدرامي – بداية، وسط، نهاية - ولا يمكن الوصول إلى العقدة الدرامية إلا بصراع متنام ومحتدم بين الإرادات.

إن تنامي الصراع في نظر(ستيف ويتون) مرتبط بتطور الأحداث، وهو المؤدي إلى العقدة داخل العمل الدرامي " تحدث العقدة الدرامية عندما تواجه الشخصية الرئيسية عائقا أخر، أوعند تقديم حبكة ثانوية فتظهر عدة تعقيدات في كل من الحبكة والحبكة الثانوية وتشكل العقدة الدرامية جزء أساسيا من النص، وعادة ما يكون من الأفضل إذا ما بدأت العقدة بصورة صغرى، ثم تتفاقم المخاطر بعد تفاقم تلك العقد، ثم تصل إلى الذروة"[2].

ويضع حسين حلمي المهندس شروطاً يرى أنه يجب إدراكها في طبيعة الصراع الدرامي وهي" أن يكون مرتبطا بالدوافع وإرادة التنفيذ والأهداف، كما أن طبيعته تختلف تبعاً لقوه هذه الأهداف، وتبعاً للوسائل المتاحة لأطرافه؛ لأن الغرض من الصراع هو إعادة التوازن، أو تحقيق الهدف بأقصر أسرع الطرق. ويجب أن يكون صراعاً ممكناً "[3].

إن وظيفة الصراع في البناء الدرامي – كما تطرقنا إليها في هذا العرض – تبين أنه لا يختلف من وسيلة اتصال جماهيرية إلى أخرى، بل أنه ثابت و تشترك فيه جميعها.

---

(1) حالد طارق عبد الوهاب: بناء الموقف الدرامي في النص المسرحي العراقي، بغداد، كلية الفنون الجميلة (1996) ص8.

(2) ستيف ويتون: فن كتابة الدراما التلفزيونية، ترجمة احمد المغربي، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة 2008 ص 92.

(3) حسين حلمي المهندس: (م. س. ذ) ص42.

الأزمة (Crisis):

هي مرحلة هامة في مسار العمل الدرامي؛ لأنها هي المرحلة التي يكون الصراع المحتدم بين طرفي القصة قد وصل إلى مرحلة التأزم الكامل.ويقصد بها " ما يتولد عن موضوع الصراع من أزمة رئيسية تواجهها الشخصية أو الشخصيات، وتدفعها إلى التصرف والحركة. سواء لمقاومة خطر ما أو السّعي نحو تحقيق هدف معين، والواقع أن تحرك الشخصية أو الشخصيات - بفعل الأزمة الرئيسية - يقوم على سلسلة من الأزمات والعقبات المتفرعة عنها، حتى تصل بالبناء إلى قمة الصّراع أو النقطة التي ينبغي أن تتمخض عنها الأحداث في شيء حاسم أو مهم"[1].

ويشترط حسين حلمي المهندس التكافؤ بين طرفي الصراع، وأنه إن لم يكن التكافؤ فلا توجد أزمة. " للازمة مرحلة زمنية في القصة، يدور فيها صراع فعال بين قوتين متعارضتين متكافئتين؛ بحيث تكون نتيجة غير مؤكدة لنا أثناء هذا الصراع، ولكنه مشرف على نقطة تحول أو تغيير حاسم"[2]

أما الباحث عبد الباسط سلمان المالك فيرى " أن الأزمات تجعل من الموقف معقداً؛ مما يساعد على التوتر وخلق الجو النفسي للمشاهد، الذي يساعد على تلقي الدراما أو استقبالها والتأثر بها، ومن ثم الاهتمام بها"[3].

ويمكننا في الأخير القول أن الأزمة تعتبر من أهم المراحل التي يسعى العمل الدرامي إلى تحقيقها في نفوس متابعيه، ففيها تتعقد أحوال طرفي الصراع، ويكون التشويق قد وصل إلى مراحل متقدمة.

---

(1) راغب بالعودة: (م. س. ذ) (م. س. ذ) البناء الدرامي متاح على الرابط

http://www.ikhwan.net/forum/showthread.php?66456-%DD%E4-%DF%CA%C7%C8%C9-%C7%E1%E3%D3%D1%CD%ED%C9-%E6-

(2) حسين حلمي المهندس : (م. س. ذ) ص 53.

(3) عبدا لباسط سلمان المالك: (م. س. ذ) ص27.

الذروة(Climax):

لكل حدث ذروة يصل إليها قبل الوصول إلى الحل الحاسم. ويقول حسين رامز محمد رضا" أن الذروة في العمل الدرامي هي: نقطة التحكم في وحدة الحركة الدرامية؛ وذلك لأن واقع الصراع قبل الوصول إلى الذروة المحتدمة بين أطرافه، وتمثل هذه المرحلة نقطة مصيرية لابد من الوصول إليها؛ فهي بمثابة الموجه أو المنظم للأحداث؛ حيث أن كل الأحداث في العمل الدرامي تنتظم وتترتب على أساس الذروة."[1]

ومن أهم شروط الوصول إلى الذروة الدرامية كما حددها الباحث حسين حلمي المهندس في سياق تناوله لدراما الشاشة بقوله:" يجب أن يكون وصولاً منطقياً، من حيث ضرورة تدرج القصة في سياقاتها وأزماتها، بعلاقة السببية في تصاعد مستمر، متلاحق حتى تصل إلى الأزمة الكبرى، وهي المرحلة الهامة التي يترقبها المشاهد. كما أنها المرحلة الكبرى للشخصيات الرئيسية. والتي يكون من نتائجها أن يحسم الصراع لصالح احد الطرفين، أو يتجمد عندها لضرورة حتمية، وغالباً ما يشتمل على اكتشاف ما أو تحقيق الهدف أو الإخفاق في ذلك أو إعادة التوازن بشكل مختلف عن البداية"[2].

ويرى (جون هوارد لسون)[3] " أن الذروة في بنية الفيلم السينمائي هي القاعدة الموحدة التي تكسب السينما كلاً متكاملاً، وهي العنصر الأساس الذي يوحد الفيلم كما يوحد باقي الأشكال الروائية، هو الحدث الأساس أو الفكرة الأساسية التي تدفع بالحدث إلى ذروة التوتر، ثم الحل".

ومن ما سبق عرضه يمكننا القول أن الذروة هي ذلك الفعل الدرامي – مجموعة الأفعال- الذي وصلت إليه مجمل الأحداث والصراعات، وكانت نتيجة لها، وفيه

---

(1) المرجع نفسه: ص 29.

(2)حسين حلمي المهندس: (م. س. ذ) ص 54.

(3) عبدا لباسط سلمان المالك: (م. س. ذ) ص 29.

تتكشف الخفايا الغامضة التي لابد من وضع حل لها وحسمها، وفقاً لإرادة الحق التي لا تفرق بين الحقوق الطبيعية، والتشريعات والأنظمة الحاكمة للعلاقات بين أفراد المجتمع في البيئة الاجتماعية والثقافية المجسدة في العمل الدرامي أياً كان نوعه.

الحل: (القرار) (Resolution):

أي تعقيد أو تطور في الأحداث لابد أن يكون له نهاية، وقد بيّن (أرسطو)أن كل عمل درامي له بداية ووسط ونهاية، ونهاية الفعل الدرامي هي الحل، وأن بداية الصراع بداية الحبكة، ونهاية الصراع نهاية الحبكة.

ومن الطبيعي أن يكون الحل في نهاية العمل الدرامي حلاً منطقياً، وغير خارج عن المألوف، ومن اللازم أن يحمل في طياته أهم الأفكار المراد إيصالها للجمهور. تأتي في مقدمتها ضرورة انتصار الحق على الباطل، والخير على الشر؛ لتحقق الدراما أهم أهدافها التقليدية والحاضرة والمتمثلة بالتطهير والمساعدة في تعزيز دور القيم الإنسانية العليا.

1-3-ج-السيناريو من حيث الشكل:

إن عمل السيناريو للدراما التلفزيونية نشاط لا يتوقف عند مجرد المعرفة بأصول البناء الدرامي، وإنما هناك جوانب موضوعية مهمة يجب العلم بها، واستيعابها في إطار العمل؛ تتمثل بطبيعة البيئة العامة التي يجسد العمل الدرامي من خلالها الشخصيات، وأخلاقها وقيمها وتصرفاتها في الأحداث المختلفة، ومستوعباً لطبيعة الظروف الاجتماعية والنفسية التي تتصرف فيها كل شخصية بناءاً على سماتها الذاتية ومقوماتها المرتبطة في الإطار الاجتماعي والمكاني، الذي يفرض نفسه بالضرورة على طبيعة التصرفات والفعل ورد الفعل. والجوانب الفنية التي تستوجب على كاتب السيناريو الوعي الكامل بتفصيلها؛ منها ما يتعلق بطبيعة العمل التلفزيوني من تقنيات إنتاجية، ديكورات، أزياء، إكسسوارات، مواقع التصوير الداخلية والخارجية وأنواع الإضاءات والأصوات والمؤثرات الصوتية. والمعرفة الكافية بإمكانيات الإنتاج المتحة مالياً وفنياً وغيرها من عناصر الإنتاج؛ ليتمكن على ضوء ذلك القيام بعمله في تقديم عمل درامي يقوم على أسس بنائية احترافية، ورسالة إعلامية فاعلة، ومؤثرة.

خلاصة:

بدأت الدراما في المسرح اليونني القـديم، وتطـورت في القـرون الأخـيرة بفعـل تطـور مدارس هذا الفن على يد شكسبير، وإبسن وغيرهما من الرواد في أوروبا، ولعبت التكنولوجيـا الحديثة دوراً مهماً في تطوره خاصة بعد ظهـور السـينما والإذاعـة المسـموعة في أوائـل القـرن الماضي، فظهر الفيلم السينمائي الروائي، وظهرت المسلسلات الإذاعية التي كانت لها جمهورهـا الواسع؛ إلا أن ظهور التلفزيون في منتصف القرن الماضي قد مثل نقلة نوعية في فن الدراما، إذ استطاع هذا الجهاز الجمع بين تقنيات العمل في وسائل الاتصال الجماهيري السابقة، وقـدمها في قالبه المتطور والقادر على تجاوز كل المعوقات.

في هذا الفصل استعرضنا الدراما التلفزيونية والواقع، والواقع الثقافي والبناء الـدرامي وأساسيات بناء النص الدرامي التلفزيوني في دراما المسلسلات التلفزيونية بالتحديد - مكونات القصـة التلفزيونيـة- ليكـون مـدخلاً لمزيـد مـن التفاصـيل في الفصـل التـالي الـذي خصصـناه لاستراتيجيات الاتصال الثقافي وآلية تنفيذها في دراما المسلسلات التلفزيونية.

الفصل الثاني

استراتيجيات الاتصال الثقافي

الفصل الثاني

استراتيجيات الاتصال الثقافي

إن ما يشهده العالم اليوم من تنافس إعلامي لم يكن إلا نابعاً من تنافس بين الاستراتيجيات الثقافية والإعلامية التي تقف خلف كل وسيلة إعلامية أو اتصالية تحقق نجاحاً؛ فإعلام اليوم له أهدافه الاستراتيجية التي يعمل على تحقيقها في مضامين سياسية واقتصادية وثقافية وغيرها.

هذا التنافس كان دافعاً للشعوب والأمم من أجل البحث عن المخارج التي تؤدي إلى كبح جماح العولمة الثقافي والإعلامي، ومن بينها بلدان العالم العربي والإسلامي التي عملت كغيرها على وضع الاستراتيجيات الثقافية التي تؤهل وسائل الإعلام والاتصال للدفاع عن وجودها الثقافي بما ينسجم مع متطلبات الحياة المتطورة.

في هذا الفصل نستعرض مفهوم الاستراتيجيات الثقافية، ومضامين الإستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي، والخطة الإستراتيجية الشاملة للثقافة العربية، وإمكانية توظيفهما ضمن إستراتيجية اتصال ثقافي عربي، وفي دراما المسلسلات التلفزيونية، والبرامج الثقافية بالتحديد.

2-1- إستراتيجية الاتصال(Communication strategy):

بدأ استخدام الإستراتيجية عسكرياً، وتحول ليشمل مجالات مختلفة في التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ومن ضمنها الاتصال؛ خاصة بعد أن شهد العالم تطور التكنولوجيا الحديثة، وتحقق ثورة المعلومات منذ منتصف القرن الماضي.

2-1-أ- مفهوم الإستراتيجية(Strategy):

الإستراتيجية لغة هي: " كلمة (Strategy) مشتقة من الكلمـة اليونانيـة (Strategos)، والتي تعني فن العموم(Art of the general).

ويعرفها قاموس " أكسفورد"(The Concise Oxford Dictionary) "أنها تعني الفـن المستخدم في تعبئة وتحريك المعدات الحربية بما يمكـن مـن السـيطرة عـلى الموقـف والعـدو بصورة شاملة[1].

واصــطلاحاً: تشــمل الرؤيــة والابتكــار والبديهــة في دمــج مــا هــو متــاح مــن العناصروالتقنيات إلى منتج ملموس ذو قيمة اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية،وهي تخطيط إلى ما يجب إن يكون عليه المجتمع[2].

ويعرف نبيل حامد مرسي بالخطة الاستراتيجية بأنها هي: "خطة إنمائيـة طويلـة الأجـل يحدد فيها فلسفة المنظمة والأهداف التي تسعى إلى تحقيقها والبرامج الزمنية لتحقيق هـذه الأهداف"[3].

ونرى في تعريف الاستراتيجية لغة واصطلاحاً؛ أنها مفهوم انتقل إلى الواقـع المـدني من الواقع العسكري، وقد جاء في تعريفها اصطلاحاً أنها تخطيط إلى مـا يجـب أن يكـون عليه المجتمع، أي أنها رؤية مستقبلية، أما تعريـف نبيـل حامـد مـرسي لهـا بـالقول أنهـا الخطة الاستراتيجية، فإن هذا التعريف خلط بين الخطة والاستراتيجية وهو ما درج عليـه الباحثون العرب، ويعد ذلك خطأً في تقديم المفهوم. وذلك لأن الخطة لا يمكـن أن تكـون

---

(1) R.E. Allen،The Concise Oxford Dictionary، Oxford: cLaretn press،(1991).

(2) انظر تعريف الاستراتيجية في المصطلحات والمفاهيم في مقدمة هذه الدراسة.

(3) نبيل حامد مرسي: التخطيط الاستراتيجي، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 2009 ص 18.

هي الاستراتيجية، لأنه لا يمكن أن نجعل من الجزء تعريفاً للكل؛ باعتبار أن الاستراتيجية هي الكل الاشمل بينما الخطة هي جزء منها ولا تستوي معها[1].

منطلقات الاستراتيجية:

تنطلق أي استراتيجية من منطلق تحليل الأوضاع العامة ودراستها بإمعان. ويرى محمد حسين أبو صالح"...أنه قد اتفق علماء الاستراتيجيات على استخدام أكثر الأساليب الناجعة في تحليل الأوضاع التي تبنى عليها الاستراتيجية(SIMPEST)،وهي الطريقة الهادفة إلى معرفة الأوضاع الوطنية أو الإقليمية أو الدولية لتكون بمثابة الخلفية للمخطط الاستراتيجي الذي سيقوم بتحديد الغايات السبعة، والتي تقود نحو تحقيق الرؤية وتحقيق الغايات؛ يعني امتلاك القوة في العنصر المكين وبالتالي سيكون من الضروري قياس قوة المؤسسة في عناصرها الشاملة، وأسلوب(SIMPEST)في التحليل الاستراتيجي هو مختصر للغايات السبع (القوى السبع) وهي(القوة الاجتماعية(S)، القوة الإعلامية (I)، القوة العسكرية(M) القوة السياسية(P)، القوة الاقتصادية(E)، القوة العلمية(S)، والقوة التقنية(T)"[2].

إن هذه المنطلقات معدة لوضع الاستراتيجيات الخاصة بالحكومات أو المؤسسات غير الحكومية على السواء، ويجب أن تأخذها أية استراتيجية في الاعتبار، وهناك العديد من العناصر الإضافية التي تكمل بعضها بالبعض الأخر؛ وتؤدي إلى وضع استراتيجية ناجحة، رتبها الباحث محمد جمال الدين درويش[3] " على النحو الآتي:

---

(1) هكذا وردت تسمية للخطة الشاملة للثقافة العربية في منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، أنظر هذا الفصل ص.

(2) محمد حسين ابو صالح: التخطيط الاستراتيجي القومي، مجموعة النيل العربية، ط2 2008 ص 81.

(3) محمد جمال الدين درويش: التخطيط للمجتمع المعلوماتي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2004 ص 41.

رأس المال	Financial Resources
الكوادر البشرية	Human Resource
الموارد الاجتماعية	Social Resources
الموارد الطبيعية	Physical Resource
الموارد التكنولوجية	TechnologicalResources
البيئة القانونية	LegalEnvironment
البعد الاقتصادي	Economiclandscape

أهداف الاستراتيجية:

من أهم مميزات التخطيط الاستراتيجي أنه يهيئ للظروف والأوضاع المطلوبة لتحقيق المصالح من خلال الأهداف المحددة سلفاً. ويرى محمد حسين أبو صالح " أن الأهداف الاستراتيجية تمثل الطريق إلى الغايات التي تقود نحو تحقيق الرؤية القومية، ويتعذر تحقيقها خلال فترة زمنية قصيرة؛ لاعتبارات تتعلق بالعقبات التي تقف أمامها من نقاط ضعف أو مهددات، وكذلك لطبيعة وكنه وعمق وحجم الهدف نفسه، وهو ما يجعل الهدف الاستراتيجي يتطلب انجاز العديد من الأهداف المرحلية. ويتم تحديد الأهداف الاستراتيجية في إطار رؤية ورسالة المؤسسة بعد إجراء عملية التحليل الاستراتيجي"[1].

وتتلخص الخصائص الرئيسية للهدف الاستراتيجي " بالاتي:

- الجرأة.
- المبادرة.
- يتجه نحو تحقيق أمور أساسية تنعكس ثماره علة قطاع ضخم من المستفيدين، ويتطلب تحقيقها زمناً طويلاً "[2].

---

(1) محمد حسين أبو صالح: (م. س. ذ) ص 95.

(2) المرجع نفسه: ص 95.

وعلى أية حال تعتبر الاستراتيجية بعد اعتمادها كما يرى نبيل حامد مرسي" بمثابة الفلسفة التي تساعد الإدارة في الإجابة عن كثير من التساؤلات، والوصول إلى قرارات بالنسبة لعدد من الجوانب؛ مثل تحديد السلع والخدمات التي يجب تقديمها والموارد الاستثمارية،ومصادر التمويل، والأسلوب التكنولوجي المستخدم، والاحتياجات من القوى العاملة، وتتميز هذه الخطة أنها طويلة الأجل وذات خطوط عريضة وتتم في المستويات العليا من التنظيم، وتتميز بالمرونة وتعتبر كمظلة تربط بين الخطط على مختلف المستويات التنظيمية، ووضع الإطار لترشيد القرارات الخاصة بها"[1].

لقد أضحت الاستراتيجيات هي الأساس والمنطلق الذي تقوم عليه أعمال المؤسسات الإنتاجية والخدمية، والمؤسسات الحكومية؛ لأنها الوسيلة التي من خلالها تدرك المؤشرات المستقبلية لواقعها في ظل التنافس، أو تزايد الحاجة إلى التنوع في الخدمات، أو ما قد تحدثه التغييرات التكنولوجية، أو المجتمعية على النشاط المؤسسي.

2-1-ب- استراتيجية الاتصال (StrategyCommunication):

مازالت استراتيجية الاتصال غير معرفة تعريفاً واضحاً؛ لأنها من المفاهيم الجديدة على الساحة العلمية، وهناك تعريفات بلغات أجنبية ولم تنقل إلى اللغة العربية، ومنها قاموس علوم الإعلام والاتصال الذي عرفها بأنها: عبارة عن نمط يتعلق بفاعل اجتماعي يهدف إلى التنظيم الرمزي للفضاء العام، وهي نسق منظم مبني على عمليات رمزية عديدة خطاب، صوّر، تظاهرات مختلفة،تهدف إلى السماح للمتلقي باتخاذ قرار، ومن ثم التعبير عنه بسلوك فعلي في الواقع.[2].

---

(1) نبيل حامد مرسي: (م. س. ذ) ص 19.

(1) Bernadlanizet.Ahmadsilem.Ditionaireencyclopediquedessciencesde information et de la communication. ellipse editionmarketing.529.

ومن هذا التعريف يمكننا الاستنتاج بأن أية استراتيجية اتصالية لابد أن تكون واضحة الهدف الذي وضعت من أجله، وهو الجمهور الذي يجب أن تصله مضامين الرسالة الاتصالية بكفاءة، فيكون على إثرها قادراً على أن يتخذ قراراً ايجابياً.

إن استراتيجية الاتصال كما وردت في خلاصة هذا التعريف تبين إن الاستراتيجية يجب أن تحدد أطرافها الفاعلين والمضامين التي تحملها؛ من أجل تحقيق هدفها، ويمكننا تفسير مضامينهاالمزيد من التوضيح على النحو الآتي:

- الفاعل: هو المرسل، وهو شركة أو مؤسسة أو فرد...الخ.
- التنظيم الرمزي للفضاء العام: هو اللغة والصور والأصوات التي تحتويها الوسائل الاتصالية المختلفة التي تم الاعتماد عليها من قبل المرسل، وتوجيهها للمتلقي بأشكال ونماذج هادفة.
- السماح للمتلقي: هو توجيه اهتمام الجمهور المستهدف باتخاذ قرار، والتعبير عنه بسلوك استهلاكي، أو قيمي أو الخ.

وعرفاها الداهري، والكبيسي: بأنها "هي القواعد التي توضع على أساسها صيغة الاتصال، وتتضمن الهدف منه، خواصه، والجمهور الموجه إليه"[1].

ومن ذلك يمكننا الخروج بتعريف استراتيجية الاتصال بأنها: عمليات منظمة من الإشارات والرموز الموجهة توجيهاً مدروساً، ويتم تنفيذها وفقاً لخطط وتكتيكات تتفق مع المراحل المختلفة التي تمر بها، وتهدف إلى تحقيق فعل وتصرف ايجابي في أوساط الجمهور المستهدف خلال مدة محددة.

---

(1) صالح حسن الداهري، وهيب مجيد الكبيسي: علم النفس العام، ط1،دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ص121.

1-2-ج-الاتصال الثقافي (Culture contact):

هو الاتصال الذي يختص في نقل الثقافة. إما على مستوى المجتمع ويكون اتصالاً ثقافياً داخلياً، أو على المستوى الخارجي في العلاقة بين ثقافة مجتمع مع غيره من الثقافات التي تختلف عنها في للغة والعادات والتقاليد والقيم والعقيدة.وتعتبر اللغة أداة الاتصال الثقافي داخل المجتمع الواحد؛ حيث من خلالها يتناقل الأفراد موروثهم من الإشارات والرموز المعبرة عن الوقائع والأحداث، و يفسرون من خلالها الحقائق المحيطة بهم، وفقاً للغة المكتسبة والمتعارف على معانيها ودلالاتها بين جميع الأفراد، وهي وسيلة انتقال عناصر الثقافة إلى الثقافات الأخرى.

ويعرف الاتصال الثقافي بأنه: "الاتصال الذي يتم بتفاعل البيئة الثقافية في شكل عمليات اجتماعية. تتنوع فيها المعلومات والمؤثرات والمنظمات، وتلعب الجماعات في مواجهتها لبعضها البعض والكلمات والأساطير ووسائل الاتصال الجماهيري أدوارها المعقدة للغاية. كما تعبر عن المشاعر الجماعية والأفكار التي تزّود الجماعة بوحدتها وصفاتها الفريدة؛ وبذلك تعتبر عاملاً مهماً يساهم في تضامن المجتمع"[1].

وقد تطور الاتصال الثقافي على مر العصور، وتطورت آلياته ووسائله. وتعد وسائل الاتصال الجماهيري الحديثة من أبرز الأسباب التي زادت من فاعليته في إطار الثقافة المجتمعية الواحدة أو الاتصال بالثقافات الأخرى في العالم.

ويرى مصطفى العمري " أن الاتصال الثقافي هو موقف تتبادل التأثير فيه ثقافتان، ويمكن أن تكون هذه التأثيرات من نوعين: إذا كان الاتصال الثقافي محدوداً، فإنه يبدو في صورة انتشار العناصر الثقافية والمركبات الثقافية، ويتركز الاهتمام هنا على تبادل (أو مجرد استيراد أو تصدير) الأفكار والعادات الاجتماعية والأشياء المادية بين ثقافتين مختلفتين. إذا كان الاتصال الثقافي شاملاً أو على شيء من الشمول؛ بحيث تتداخل

---

(1) المرجع نفسه: ص 127.

ثقافتان مختلفتان كل منهما في الأخرى؛ يمكن أن يعنى بالاتصال الثقافي عمليات التغيّر التي تتم داخل هاتين الثقافتين نتيجة لتفاعلهما أي تغيرات في البناء والاتجاه العام "[1].

ويقع الاتصال الثقافي ضمن اختصاص علماء الأنثروبولوجيا الثقافية، ويرى هؤلاء أن الاتصال بين ثقافتين ومنهم البريطاني (فورتسfortes) بأنه: " يجب ألا يعتبر الاتصال الثقافي مجرد نقل عناصر من ثقافة إلى أخرى، بل عملية تفاعل متصلة بين جماعات من ثقافات مختلفة، ويطلق على هذه العمليات عادة التثقف من الخارج"[2].

2-1-د- استراتيجية الاتصال الثقافي(Strategy Culture contact):

يحظى التخطيط، ووضع الاستراتيجيات لعمل وسائل الإعلام والثقافة بالأهمية الكبيرة على مستوى العالم؛ ولعل الصراعات العالمية التي نشهدها اليوم هي صراعات ثقافية عبر وسائل الإعلام والاتصال.

وتكمن أهمية التخطيط الاستراتيجي الإعلامي، كما يرى الباحث محمد حسين صالح" بأنه يوفر السند المطلوب لتحقيق المصالح الوطنية، والعكس يجعل الدولة غير قادرة على مواجهة الهجمات الإعلامية المضادة، التي تسعى لتشكيل الرأي العام العالمي والمحلي الذي يشكل الأرضية المطلوبة للتدخلات الأجنبية"[3].

إن أهم ما تتطلبه استراتيجية الاتصال الثقافي هو أن تستقيم على أسس ومرتكزات ثقافية اجتماعية فعالة؛ ليتم من خلالها تحديد رسائل الإقناع للفرد المتضمنة لقواعد السلوك الاجتماعي، والمتطلبات الثقافية للعمل الذي يحكم الأنشطة التي يحاول الإعلام أن يحدثها من خلال التنظيم الرمزي للفضاء العام. وإذا كانت التحديات

---

(1) مصطفى العمري: الاتصال الثقافي، منتديات صحافة وإعلام، متاح على الموقع، http://as7ab.maktoob.com/group/viewForum108794.htm، تاريخ الإدراج (2008-09-06 :الوقت22:55:33):

(2) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(3) محمد حسين أبو صالح: (م. س. ذ) ص 128.

موجودة فعلاً؛ تصبح المهمة هي إعادة تحديد هذه المتطلبات، وتستخدم الدول الأجنبية هذه الاستراتيجية لبث ثقافتها وتقاليدها في البلدان الأخرى، وهذا يعني أن الرسالة الإعلامية تعمل على تعميم ثقافة تلك الدول وقيمها، وتقيم على أثرها لغة خطاب تسهل للطرف الأقوى فرض سيطرته على الطرف الأضعف.

و يمكننا على ضوء التعريفات السابقة وضع تعريف لاستراتيجية الاتصال الثقافي بأنها: مجموعة القواعد الضابطة للرموز والدلالات الثقافية القائمة والمحددة للكيفية التي يتم توظيفها ونقلها إلى الجمهور المستهدف عبر وسائل الإعلام والاتصال المختلفة؛ من أجل تحقيق أهداف ثقافية محدودة ومتوسطة وطويلة المدى.

2-2- استراتيجيات الاتصال الثقافي المعاصرة

(Communication strategies of contemporary cultural)

شهد العالم في القرن الماضي تنافساً محموماً، بين قطبين متضادين في الأفكار والأهداف،وظلت الحرب الباردة التي تلت الحرب العالمية الثانية حرباً ثقافية، إلى أن حقق المعسكر الرأسمالي انتصاره على المعسكر الاشتراكي، وتحقق حلم الامبريالية العالمية بالتفرد على العالم، ولعل السيطرة الثقافية تأتي في مقدمة أساليبها التي وجدت المجال متاحاً أمامها؛ بفعل القوة القاهرة للمال وتكنولوجيا الاتصال وتقنية المعلومات؛ الأمر الذي هدد ثقافات الأمم والشعوب؛ فلم تجد أمامها من حلول سوى اتخاذ وسائل دفاعية مقابلة؛ تمثلت باعتمادها على استراتيجيات ثقافية واتصالية؛ للحيلولة دون الانصهار والذوبان الكامل تحت سطوة الثقافة والاتصال أحادي الجانب، المتمثل بالعولمة.

2-2-أ-التجليات الثقافية للعولمة:

تسعى العولمة إلى وضع الشعوب على قدم المساواة؛ كأنها شعب واحد في دولة واحدة دون أن تراعي القيم الاجتماعية والأخلاقية لكل شعب وأمة، إنها تجعل من الأرض كلها دولة واحدة لنظام اجتماعي واحد، في القوانين والثقافة وفي كل شيء.

وفي ذلك يرى محمد أركون" إن ظاهرة العولمة قد أخذت تقلب جميع التراثيات الثقافية والدينية والفلسفية والقانونية التي عرفتها البشرية حتى الآن"[1].

إن العالم أضحى يعيش مرحلة العولمة الثقافية. ويرى عبد الفتاح شعيب" أن هذا النوع من العولمة امتداداً للعولمة الاقتصادية وتوسع فيها، و ميادينها تشمل الميادين الفكرية واللغوية والفنية، وهي تتفق مع العولمة الاقتصادية في التفرد والسيطرة، وتعني تعميم ثقافة واحدة وسيادتها وهيمنتها على غيرها من الثقافات، ومحاولة إحلال هذه الثقافة الواحدة محل الثقافات الأخرى، ونشر مضمون تلك الثقافة ومحتواها من أساليب التفكير والتعبير والتذوق الفني وأنماط السلوك والتعامل والنظرة إلى الحياة والكون"[2].

2-2-ب-اتصال العولمة:

فينظرنا أن العالم شهد - في العقد الأخير من القرن الماضي- أهم التحولات السياسية والاقتصادية والعسكرية، المتمثل بتفكك الاتحاد السوفيتي وانتهاء المعسكر الاشتراكي، ودخول العالم تاريخاً جديداً، تجسد في تسلط الرأسمالية العالمية، وتفرد الولايات المتحدة الأمريكية في القرار الدولي. بعد أن رسخت الانطباع بأنها قد كسبت المواجهة السياسية والعقائدية مع الاتحاد السوفيتي (الاشتراكي) بما يعني انتصار الرأسمالية والفكر الليبرالي الذي اعتبر هذه المرحلة الجديدة هي مرحلة الفكر الذي يتمتع بمواصفات العالمية (Globalization)؛لذلك أخذت الولايات المتحدة الأمريكية تتصرف من موقع إدارة العالم، وتقرير شؤونه السياسية والاستراتيجية، خصوصاً أن ايديولجيتها هي الآن بدون منافس، وحلفها العسكري السياسي هو أكثر تماسكاً، واحتفاظاً بقوته. كما أن مواردها وإمكاناتها مازالت تتصدر الدول الأخرى في العالم.

---

(1) محمد أركون: قضايا في نقد العقل الديني. كيف نفهم الإسلام اليوم، ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الطليعة بيروت، ص 154.

(2) عبد الفتاح شعيب: الإعلام العربي وتحديات القرن، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة (2001)، ص5

ويصف ذلك سيد أبو ضيف احمد بالقول" أن التفوق الأمريكي العالمي لا يستند فقط إلى القدرات الاقتصادية فحسب، بل يستمد فاعليته، وربما مشروعيته من القوة العسكرية والنووية التي تمتلكها الولايات المتحدة الأمريكية، كما يعود إلى الإنفاق العسكري الضخم الذي لا يضاهيه إنفاق لأية دولة في العالم"[1].

ويرى الباحث مسعود طاهر" أن صدام الحضارات مقولة أيدلوجية لعصر العولمة الأمريكية لأنه لم يكن غريباً أن يتحدد دور الولايات المتحدة الأمريكية على الصعيد العالمي، مما حدا بالبعض إلى اعتبار العولمة مرادفة للأمركة؛ بمعنى سعي الولايات المتحدة الأمريكية إلى إعادة صياغة النظام العالمي. طبقاً لمصالحها وتوجهاتها وأنماط القيم السائدة فيها"[2].

2-2-ج- مقومات إستراتيجية اتصال ثقافة العولمة:

تدلل لنا معطيات الواقع الحضاري المعاصر أن العولمة الثقافية جاءت نتاج التطور الواسع في مجالات الاتصال و تكنولوجيا المعلومات التي شكلت ثورة حقيقية في شتى جوانب الحياة، وقد استطاعت هذه التكنولوجيا أن تتيح الفرصة للأفراد والدول والمجتمعات الارتباط بعدد لا يحصى من الوسائل.

ومعلوم أن استراتيجية اتصال ثقافة العولمة تنطلق من مبادئ ومقومات الفكر الامبريالي الاستعماري الذي وجد من الظروف العالمية الراهنة ما يؤهله للسيطرة على العالم؛ بفعل طغيان رأس المال، وتداخل المقومات السياسية والاقتصادية والعسكرية التي ولدت الحاجة إلى اتخاذ نموذج اتصالي عالمي يجعل من العولمة فكراً وثقافة شاملة تسيطر

---

(1) سيد أبو ضيف احمد: الهيمنة الأمريكية. نموذج القطب الواحد وسيناريوهات النظام العالمي الجديد، مجلة عالم الفكر،ج31(2003) ص 12.

(2) سعيد احمد علي الأفندي: العولمة الثقافية وأثرها على الجانب العقدي والأخلاقي في العالم الإسلامي المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة،(2006)، ص 42.

على كل الثقافات واحتلال محلها، ومن ضمن أبرز المرتكزات التي تقوم عليها ثقافة العولمة التالي:

1-المقومات التكنولوجية(Technological components):

تدلل معطيات الواقع الحضاري المعاصر أن العولمة الثقافية جاءت نتاج التطور الواسع في مجالات الاتصال و تكنولوجيا المعلومات التي شكلت ثورة حقيقية في شتى جوانب الحياة، ويرى سعيد احمد علي الأفندي " ...أن هذه التكنولوجيا استطاعت أن تتيح الفرصة للأفراد والدول والمجتمعات للارتباط بعدد لا يحصى من الوسائل التي تتراوح بين الكابلات الضوئية والفاكسات ومحطات الإذاعة والقنوات التلفزيونية الأرضية والفضائية التي تبث برامجها المختلفة عبر أكثر من (2000) مركبة فضائية، بالإضافة إلى أجهزة الحاسب الآلي والبريد الالكتروني وشبكة الانترنت التي تربط العالم بتكاليف اقل وبوضوح أكثر، وعلى مدار الساعة، وقد ساهم كل ذلك في تحويل البيانات والمعلومات والمعارف إلى سلع وخدمات مرغوبة وتدر أرباحا. لقد تحولت تكنولوجيا المعلومات إلى أهم مصدر من مصادر الثروة، وقوة من القوى الاجتماعية والسياسية والثقافية الكاسحة في عالم اليوم"[1].

لقد اعتمدت الولايات المتحدة الأمريكية على صناعة الإقناع وتسويق ثقافة العولمة من خلال سيطرتها الكاملة على الاتصالات المتقدمة، ويقول تيسير الناشف " ...ويكفي أنها تمتلك أكبر الشركات العملاقة في العالم (ميكروسوفت وتفرعاتها)،(أوراكل، نتسكيبللوجسييل انتل)، (سيريس AMD)، (آبل)(IBM)وتمتلك الولايات المتحدة سلطة ذات مدى لا يقبل الشك، تسمح لها بقولبة فكر عدة مليارات الأفراد، بالنسبةللإجراءات(COM)الخاصة بالمنتجات(HAND HELL) ونظام الترميز وفك الرموز(CLIPER- CHIP) وشبكة الكابلات.(TCI)و((TIME WARNER)و (WEST

---

(1) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(U.S)و(VIACOM-PARAMOUM.) فهـذه هـي الطريقـة أو الوسـيلة للـوعي الثقـافي والطبائع والمعلومات والسياسة واستخدام السياسة التي يدخلها الأمريكيون في الرؤوس"[1].

لاشك أن هذه التقنية قد أحدثت نقلة نوعية في العلاقات الثقافية العالميـة وحسـمت موضوع الصراع لصالح الامبريالية العالمية التي تملكها وتوجهها في خدمة مصـالحها الثقافيـة التي تعمل على تكريسها؛ بهدف السمو بثقافة العولمة، وجعلها موضـع الصـدارة دون غيرهـا من ثقافات العالم.

2-المقومات المعرفية والإبداعية

(Components of knowledge and creative)

العولمة تعني انتقـال تركيـز اهـتمام ووعـي الإنسـان مـن النطـاق المحـلي إلى النطـاق العالمي، ومن المحيط المحلي إلى المحيط الحارجي، والسير به وفقاً لثقافة العولمـة دون عيرهـا من الثقافات؛ لذلك فقد اتخذت العولمة ضمن استراتيجيتها مـا يمكـن إن يطلـق عليـة عولمـة المعرفة، كما وصفها احمد درويش في ربطه بين ثقافة العولمة وعلاقتها مع ثقافة الأخر، ويـرى إن العولمة تستخدم في مضامين استراتيجيتها الثقافية ما يمكن أن يسـمى إغـراء العـرض، مـن خلال استغلال الإغـراءات التـي تنتجهـا التقنيـات الحديثـة في الاتصـال، الـذي أدى إلى تغيـير جذري في نظرية الثقافات؛ تمثل هذا التغيير في محورين[2]:

1- اللجوء إلى ثقافة الصورة بدلا من ثقافة الكلمة.

2- التوجه المباشر للقاعدة العريضة دون التوقف للجدل مع الصفوة.

---

(1))تيسير الناشف: الخصوصيات الثقافية والتحديات الغربية، مجلة ديوان العرب، الكترونية (الأربعاء 26 أيار (مايو) 2010) متاح على الرابط

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article22600

(2) أحمد درويش: تحديات الهوية الثقافية بين ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، مجلة المسلم المعاصر، العدد (98)، القاهرة، (1998).

بهذين المحورين اللذين تستخدمهما استراتيجية ثقافة العولمة تكون قد استطاعت النفوذ إلى كل الثقافات بسهولة؛ لأن الصورة كلما كانت قوية التعبير وتدرك هدفها بوضوح؛ فإنها تكون – بذلك - قد تجاوزت حواجز اللغات؛ وإذا حدث هذا؛ فإنها لن تكون بحاجة إلى خطاب الصفوة في المجتمعات المستهدفة؛ لأن السبيل أضحى سهلاً ومفتوحا للقاعدة العريضة من خلال هذا الخطاب المرئي.

ويؤكد ذلك (ميتسوهيرويوشيمويو MitsuhiroYoshimoto) بالقول " أن إنتاج العولمة يتلازم وإنتاج الصورة الخائلية (VirtuaL reality)، ووفقاً له فأن العولمة ليست مجرد مسألة سياسية أو اقتصادية. بل هي إنتاج ثقافي تشترك فيه جميع الأطراف سواء بشكل مباشر أو غير مباشر"[1].

ومن ذلك يتضح أن الإعلام الأمريكي (إعلام العولمة) يلعب دوراًمحورياً وفاعلاً في تقديم أمريكا، وبنائها الثقافي، وتكوينها الفكري المعاصر. من خلال التقنيات المتطورة، وإنتاج الإعلام والمعرفة الهادف، وكل ذلك يتمثل بكل ما تنتجه (هوليود) حيث صناعة السينما والتلفزيون الأمريكي، وحيث صناعة الخبر، ووصولا إلى الأقمار الصناعية والفضائيات التي تنقل إلى الأجيال الجديدة في كل أنحاء المعمورة ثقافة أمريكا، وتقديمها بأنها القوي المتفوق، والمالك للإرادة الذي لا تقهر، وصولاً إلى الصحافة الأمريكية، حيث صناعة الرأي العام الأمريكي والدولي، وهناك حيث يصنع القرار الدولي. المنطلق من النفوذ المتعلق بأطماع الامبريالية العالمية - النظام العالمي الجديد – .

وفي هذا الاتجاه بيّن الباحث الأمريكي جاك شاهين أستاذ الاتصال الجماهيري بجامعة الينوى الأمريكية، في بحث له عن الصورة النمطية في الثقافة الأمريكية(Serotype) " ...إن الإعلام الأمريكي يعتمد بشكل واسع على خلق صورة نمطية معينة، ثم يأخذ في تغذية هذه الصورة النمطية، ويكررها ويعيد إنتاجها باستمرار إلى أن يفرضها، وكأنها

(1) ماري تريز عبد المسيح: الثقافة القومية بين العالمية والعولمة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، (2009)، ص 64

حقيقة لا تقبل الجدل، ويقول: "...أنه إذا كان تأثير الصورة النمطية السلبية قوياً في كل وقت؛ فإنه الآن أصبح أشد خطورة وأشد تدميراً؛ بعد أن أصبح بإمكان أجهزة الإذاعة والتلفزة والصحافة وتقنيات الطرق السريعة للمعلومات نقل الكلمة والصورة على نطاق واسع وبشكل فوري، كما يؤكد أن آخر ما يفكر فيه صانعو الصورة النمطية عند توظيفها في أي عمل دعائي هو الموضوعية؛ فهم يخصون الذات بكل السمات الحميدة والنبل والشجاعة والكرم والإنسانية - وبالطبع التزام الشفافية والأخذ بالديمقراطية واحترام حقوق الإنسان...الخ - بينما يلحون بالعكس على تصوير الأخر على أنه يجسد كل السمات الكريهة، من القبح الجسدي إلى البشاعة الأخلاقية...الخ"[1].

ومن خلال كل هذه الإمكانات الهائلة من الإنتاج الثقافي النمطي (Serotype) استطاعت الامبريالية العالمية بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية تحقيق أهدافها في الانتشار العالمي تحقيق غزو الثقافات، فهي كجهة مرسلة تراعي أهدافها في مضامين موادها المنتجة، وما تريد تحقيقه في المجالات النفسية، الثقافية، الاقتصادية، التسويقية والترويجية للشعوب المتلقية المستهدَفة.

ويؤكد تيسير الناشف أنه "...عن طريق هذا الغزو يمكن التأثير في معنويات الجهة المستهدَفة أو في توجهها القيمي أو الفلسفي، ويمكن تكييف ذلك التوجه – جزئيا على الأقل مع ما يتفق ورؤى ومصالح الجهات المرسِلة، ويتأكد تحقيق الجهة المرسِلة لأهدافها. بعدم فعالية الجهة المتلقية؛ من حيث عدم مقدرتها الرد على مضامين الرسائل التي تتلقاها أو انعدام الرد، وإذا نشأت هذه الحالة، فإنها تتسم بالافتقار إلى التوازن". وهو ما يؤدي إلى تعرض البنية القيمية والثقافية والذهنية في الجهة المتلقية لضغط شديد من

---

(1) سعيد أحمد علي الأفندي: (م. س. ذ) ص 194.

المضامين التي تُدخل أو تحشر حشراً في ذهن المتلقي، على حساب خلفيته الثقافية – الاجتماعية – القيمية؛ وبالتالي ينشأ لدى الجهة المتلقية فقداً للتوازن الثقافي"[1].

إن استراتيجية اتصال ثقافة العولمة تسير وفقا لآلية ثقافية عولمية متكاملة الحلقات سياسياً، واقتصادياً، ويرى موسى الزغبي[2] "...أنها تعمد من خلال ذلك إلى تقديم المجتمع الأمريكي والغربي المتفوّق على النحو الآتي:

- سياسياً: تقدم وسائل الإعلام الأمريكية والغربية بلدانها بأنها متفوقة على باقي بلدان وشعوب العالم في ثقافة الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وتقدم ذلك لتوهم الشعوب بأن ذلك يؤهلها للإدارة الشمولية لشؤون العالم، وهو المبرر الذي جعل الولايات المتحدة الأمريكية تسيطر، ومعها الدول الغنية على مقاليد القرارات الأممية في المنظمات التابعة للأمم المتحدة، وفي مقدمتها قرارات مجلس الأمن الدولي، وما ينتجه الفيتو الأمريكي من قرارات تصب في مصالح الولايات المتحدة، وضد مصالح المجتمع الدولي.
- اقتصادياً: تبذل وسائل الإعلام الأمريكية والغربية قصارى جهودها على نشر ثقافة اقتصاد السوق، والسيطرة على أهم المنظمات الاقتصادية والتجارية الدولية، كمنظمة التجارة الدولية (الجات) التي ترفض أي منتج دولي ما لم يكن وفقاً لشروط هذه المنظمة التي تسيطر عليها الشركات والمؤسسات الرأسمالية العملاقة، وجعل شروط النمو الاقتصادي العالمي يسير وفقاً لإملاءات صندوق النقد الدولي والبنك الدولي وغيرها. إن هذه الأمور في نظر الأمريكيين تعرف بالحرب الاقتصادية مع العالم، وقد أكد هذه الحرب كبار

---

(1) تيسير الناشف: (م. س. ذ) متاح على الرابط http://www.diwanalarab.com/spip.php?article 22600

(2) موسى الزغبي: دراسات في الفكر الاستراتيجي والسياسي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تاريخ التسجيل، (2001).متاح على الرابط 2001.-13 /http://www.awu-dam.org/book/01/study01 M-Z/book01-sd002.htm

المسئولين الأمريكيين(مادلين أولبرايت) وزيرة الخارجية الأمريكية في (8 كانون الثاني(1999) أمام مجلس الشيوخ، بقولها: " سواء أردنا أم لا أصبحت التنمية الاقتصادية إلى جانب الأشياء الحضارية الأرض الرئيسية للمجابهة بين القوى الكبرى والمتوسطة لما بعد الحرب الباردة. خصوصاً بين الولايات المتحدة وبين منافسيها التجاريين المرعبين الأكثر الاثنين: الاتحاد الأوربي والبلدان المصنعة في آسيا..".

ومن ذلك يتبين أن الولايات المتحدة الأمريكية تشن حرباً اقتصادية على غيرها من العالم من مداخل ثقافية واقتصادية، ويتضح أن تعريف الحرب الاقتصادية من وجهة النظر الأمريكية هي " العملية التي تستخدم فيها دولة أو مجموعة دول، الحق الملكي قوى عسكرية: وزارات، خلايا استخبارية، مساعدات مالية دولية، قوانين، الدبلوماسية، دوائر خاصة.. الخ، وأمور غير مباشرة: وسائل الإعلام، منظمات دولية، منظمات غير حكومية، منظمات إنسانية.. الخ؛من أجل إخضاع الأسواق أو المحافظة عليها لصالح الشركات الوطنية "[1].

- ثقافياً: تعتمد العولمة الثقافية على استراتيجيات جيوسياسية. تنطلق على أساس الهيمنة الأمريكية على العالم، معتبرة أن الثقافة عنصراً رئيسياً في المنافسة، يجب توظيفه كاستراتيجية على الصعيد الدولي، وهو موقف يربوا عمره عن قرن من الزمن، وتحديداً منذ دعوة الرئيس الأمريكي تيودور روزفلت في (1898) إلى أمركة العالم.

وعملت الولايات المتحدة الأمريكية على ترقية صورتها وقيمها ورؤيتها للعالم. وهاهي تجني ثمار هذه السياسة؛ متخذة أدوات وآليات عدة من أجل أن تحقق أهدافها

---

(1) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

الاستراتيجية ضد الثقافات الأخرى، ويلخص ناصر الدين الأسد[1] تلك الآليات بما يمكن إيجازه بالآتي: "...

-إشاعة مصطلحات جديدة ذات مفاهيم أو مضامين تحل محل المفاهيم والمضامين الأصلية التي تتصل بحياة الأمة وحقيقة وجودها، وقد تواجه هذه المصطلحات بالبدء بالتوجس منها أو بعدم فهمها بوضوح، ولكنها مع كثرة استعمالها، وخاصة من خلال الإذاعة والتلفزيون وبرامجها لا تلبث أن تألفها الأذان.

- نشر أنظمة الفكر والتعليم ومصطلحاتها، ونموذج المؤسسات التعليمية كما هو في الولايات المتحدة، ثم التحول في تدريس أكثر المواد النظرية والإنسانية إلى اللغة الانجليزية.

- الأفلام والمسلسلات المتلفزة والأغاني الأجنبية، وهي محملة بأنماط الحياة، وأساليب التفكير والسلوك الغربية، وخاصة الأمريكية.

أما (هانس بيتر مارتن، هارلد شومان) فقد بينا مقومات الإنتاج الثقافي في وسائل الإعلام الأمريكي والغربي في كتابهما " فخ العولمة " بالقول " أنه يعتمد على استراتيجية الاستفادة من الإمكانات التكنولوجية والمالية الكبيرة؛ من أجل الترويج لثقافة العولمة في شتى المجالات؛ من خلال الإنتاج الثقافي الذي يعزز صورة الغرب الديمقراطي والغرب القوي اقتصادياً، والعمل على الترويج لذلك في إنتاج صور مختلفة للفكر والمجتمع الأمريكي المتفوق سياسياً واقتصادياً، وتقديمه النموذج الأمثل للعالم. ومن خلال إنتاج أشكال مختلفة من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية (صناعة التسلية) التي هي من أسباب التفوق الأمريكي ثقافياً، وهي صناعة لا مثيل لها، وتقوم بإنتاجها شركات عملاقة"[2].

---

(1) نصر الدين الأسد: الثقافة العربية بين العولمة والعالمية، مجلة قضايا استراتيجية، المركز العربي للدراسات الاستراتيجية، دمشق، العدد (2)، (2006) ص ص 37 – 39.

(2) هانس بيتر مارتن و هارلد شومان: (م. س. ذ) ص 45.

و الغرض من الإنتاج الأمريكي لثقافة التسلية؛ أنها تتضمن الترويج للعولمة في شتى مجالاتها، ويصف ذلك (مايكل أيزر .MichalEisner)[1] عملاق الإعلام، ورئيس إدارة شركة (والت دزني) التفوق الثقافي الأمريكي في إنتاج التسلية بقوله" تتميز وسائل التسلية الأمريكية بالتنوع، وهي بهذا تتلاءم مع الإمكانات والخيارات وطرق التعبير المختلفة؛ وهذا في الواقع ما يرغب به الأفراد في كل مكان، ويضيف تاجر (هوليود) دونما اكتراث قائلاً " وكنتيجة للحرية الواسعة المتاحة أمام كل من يريد الابتكار؛ تتصف صناعة التسلية الأمريكية بأصالة لا مثيل لها في العالم أبدا".

ويضيف إلى ذلك موسى الزغبي القول " أن البرامج الأمريكية تغذي ثلاثة أرباع السوق العالمي في المجال التلفازي والسينمائي، وتجني الولايات المتحدة من وراء ذلك وجاهة سياسية وهامش مناورة لا مثيل لها"[2].

كما أن ما يجب التأكيد عليه هو أن الإنتاج الثقافي الأمريكي يعتمد على تعزيز دور الإعلان وتكريسه في حياة المجتمعات والشعوب في مختلف إنحاء العالم؛ وذلك للترويج الدعائي والإعلاني للسلع الأمريكية ويقول في ذلك (بنجامين. ر . باراباربرBarber)" إن صناعة الإعلان للترويج الثقافي والاقتصادي والسياسي - في إحدى السنوات من منتصف التسعينات من القرن الماضي- بلغت(250) مليار دولار"[3].

ويستنتج (هانز بتر مارتن وهارالد شومان) وجه العلاقة بين الترويج الثقافي (الإعلاني) والثمار الاقتصادية التي جنتها الولايات المتحدة بالقول: " إن الترويج الإعلاني للسلع أدى إلى ازدياد الطلب على السيل الهائل من السلع، التي يجري الإعلان عنها والدعاية على مستوى دولي. " كل ذلك بدا كما لو أن محراثاً يجوب المعمورة،

---

(1) المرجع نفسه: ص46.

(2) موسى الزغبي: (م . س. ذ) متاح على الرابط 2001. 2001. http://www.awu-dam.org/book/01/ study01/13-M-Z/book01-sd002.htm

(3) هانز بتر مارتن وهارالد شومان: (م. س. ذ) 45 – 46.

ويقلبها ويقلب المراكز التجارية في مدنها رأسا على عقب - (كوكا كولا، كليفن كيلن، كوداك، وليس فوشن) – هي التي تسود أرجاء المعمورة، وأخذت الأفكار والسلع تتطبع بما تعرضه القلة المتبقية من دور السينما من أفلام؛ أي أن الأفكار والسلع صارت تلبس جلباباً موحداً وبسرعة مدمرة بالنسبة للمحلات والمتاجر الوطنية في إنحاء العالم"[1].

ومن ما سبق يتضح بأن استراتيجية الاتصال الثقافي الغربية؛ تهدف إلى تعزيز ثقافة العولمة القائمة على مفهوم اقتصاد السوق، وتأكيدها في ثقافة الشعوب والمجتمعات المختلفة، وإقناع العالم بأنها المستقبل البديل لكل الثقافات، ويتضح جلياً أن طبيعة أداء هذه الاستراتيجية يرتكز على دعم مالي كبير، وأن العمل بها متلازم مع الضغوط السياسية والعسكرية التي تمارسها الامبريالية العالمية في المحافل الدولية، وبالطرق التي تؤدي إلى مزيد من السيطرة والتفوق.

2-3- الثقافة العربية والإسلامية وتحديات إعلام العولمة:

لا يمكن فصل العلاقة الراهنة بين الشرق العربي والغرب الأمريكي والأوروبي عن المنطلقات التاريخية، وما تركته من آثار مازالت تشكل عقبة كأداء حالت دون إقامة علاقات مأمونة بين الطرفين، ولعل ما يخشاه الغرب الاستعماري هو استمرار تمسك الإنسان العربي بهويته الثقافية العربية والإسلامية؛ الأمر الذي حال دون مقدرة الغرب على تنفيذ مخططاته الاستعمارية – المباشرة- في المنطقة فعمد إلى استخدام الوسائل الحديثة في ترجمة عدائه للمنطقة، وفي مقدمتها تكنولوجيا الاتصال وتقنية المعلومات في تحقيق أهدافه المتمثلة في نشر ثقافة العولمة.

2-3-أ- الاستراتيجيات الثقافية المعادية للثقافة العربية:

تتبع الرأسمالية العالمية استراتيجيات محددة في مواجهة الثقافة العربية والإسلامية المعاصرة، وتسخر من أجل ذلك كل الإمكانيات العسمية والمادية للإيقاع بهذه الثقافة،

---

(1) المرجع نفسه: ص 47.

وقد لخص الباحث احمد عبيد حسنة الواقع الاستراتيجي للإعلام الغربي بالقول " أنه يقوم على ثلاث استراتيجيات مترابطة، كرسها الغرب من أجل إقناع المتلقي في العالم العربي والإسلامي والاستحواذ عليه من خلال برامجه هي[1]:

- الاستراتيجية الدينامية النفسية: وهي التي يخاطب من خلالها الجمهور نفسياً ووجدانياً وعاطفياً. سواء كان ذلك عبر اللغة أو الصورة.
- الاستراتيجية الثقافية الاجتماعية: وهي التي تخاطب المتلقي وفقاً لعاداته وتقاليده وثقافته.
- استراتيجية إنشاء المعاني: وهي التي تهدف إلى إشاعة وغرس معان جديدة في المجتمع، قد لا تتجانس مع ما هو سائد فيه؛ وبهذه الاستراتيجيات يتضح أن الغرب الأمريكي قد كرّس قوة هائلة ضد الثقافة العربية والإسلامية؛ لأنها من الثقافات التي لها حضورها القوي على الساحة الدولية؛ ولأنها تنطلق من العديد من المقومات المهمة والمؤثرة على الثقافات الأخرى، وتأتي العقيدة الإسلامية في مقدمة تلك المقومات التي اكتسبت قوتها المرتكزة على إرثها التاريخي الطويل،وعدد الشعوب المنتمية إليها من مختلف قارات العالم. ناهيك عن القيم والمبادئ السامية التي تقوم عليها هذه العقيدة، وتتعارض في جوهرها مع مقومات وأهداف العولمة.

إن الاستراتيجيات الغربية الموجهة نحو الثقافة العربية والإسلامية تأتي – في نظرنا – نتيجة لما يمثله الوطن العربي بكل مقوماته الجغرافية والسكانية وتقاليد إنسانه المنبثقة من هذه العقيدة، والمتصلة بها اتصالاً حميمياً لا يقبل التجزئة؛ باعتبار أن اللغة العربية هي لغة كتاب هذه العقيدة (القرآن)، بالإضافة إلى وجود أهم رموز الشعائر الدينية للعقائد

---

(1) عمر عبيد حسنة: من أساليب الإقناع في القران الكريم، المكتبة الإسلامية، متاح على الرابط:
http://www.islamweb.net/newlibrary/display_umma.php?lang=A&BabId=2&ChapterId=2&BookId=295&CatId=201&startno=0

السماوية الثلاث (اليهودية، المسيحية، الإسلام في هذه المنطقة من العالم). كل ذلـك إلى جـوار ما تتميز به جغرافية الوطن العربي،الذي يربط بين قـارات العـالم القـديم، ويسـيطرعلى أهـم ثلاثة منافذ بحرية مهمة على طريق التجـارة العالميـة. إضـافة إلى الكـم الهائـل مـن الـثروات الطبيعية التي تقع معظم احتياطياته في إطار العالم العـربي والإسـلامي، وفي مقـدمتها الـنفط، عصب الحياة والحضارة المعاصرة. كل ذلك جعل هذه المنطقة مستهدفة، أكثر من أي منطقة أخرى من العالم. وليس أدل على ذلك الغـزو الثقـافي والإعلامـي الـذي سخرت لـه الامبرياليـة العالميـة كافـة الإمكانيـات الماليـة الضـخمة؛ لـكسر شـوكة الإنسـان في هـذه المنطقـة. سـواء باستخدام القوة العسكرية المتطورة؛ بقصد إذلاله،واحتلال أراضيه ونهـب ثرواتـه. كـما تجـلى ذلك في كلٍ من أفغانستان والعراق واستمرار دعم العدو الصهيوني الغاصب لـلأراضي العربيـة المحتلة (فلسطين، الجولان، جنوب لبنان) بالقوة والمال، وفي كافة المحافل الدولية.

كل ذلك العداء المسـتحكم نلمسـه في جوانـب ثقافيـة مـن الحـرب عـلى المنطقـة، والـذي تسـعى مـن خلالـه الامبرياليـة العالميـة إلى إلغـاء الثوابـت والقـيم المسـتمدة مـن العقيدة الإسلامية؛ من خلال كل ما تنتجه مبـاشرة، أو مـا تـدعم إنتاجـه في بلـدان أخـرى، وتسعى من خلاله إلى تكريس روح الانهزام في نفس الشخصية العربيـة والإسلامية؛بوصـفه الشخصية الإرهابية العدائية، الغير مرغوب بها بين مجتمع العالم، وقـد اعتـبرت ذلـك مـن أولى المسائل التي وعتها، معتبرة هـذه الثقافـة هـي الخطـر الـذي يهـدد قوتهـا واسـتمرار سيطرتها على العالم؛ فبدأت منذ وقت مبكر بوضع استراتيجياتها الثقافية الواضحة المعـالم، وبالمنهجية الثقافية والإعلامية المشار إليها سابقاً؛ من حيث التقليـل مـن أهميـة الثقافـة العربيـــة الإســـلامية، وتقـــديم الصـــورة الذهنيـــة المتطـــورة عـــن الشخصـــية الأمريكيـــة (Serotype)، وتكريس التفوق الغربي في شتى المجالات الحياتية، وجعل ذلك من الأسـباب الواجب الأخـذ بهـا في مواجهتـه للوصـول إلى المثاليـة التـي يسـعى الغـرب إلى تجسـيدها في ذهنيـة شـعوب المنطقـة؛ للحيلولـة دون البطالـة والفقـر والأميـة والتخلـف بصـوره

وأشكاله، وبدون التمتع بالحرية بصورها وإشكالها المختلفة، والذي لم يكـن - كـما تريـد آلـة الإعلام الغربي - إلا نتيجة التقوقع في أسر الثقافة السائدة في المنطقة.

وقد كرّس الغرب الاستعماري كل ذلك عـبر مختلـف منتجاتـه الثقافيـة والإعلاميـة في السينما والتلفزيون، وغيرها من الفنون والملتقيات الفنية والأدبية والفكرية.

ومن أبـرز الأنشـطة الأمريكيـة التـي بـدأت مـع بدايـة العولمـة في تسـعينيات القـرن العشرين تمويلها لنشاط إذاعة (سوأ)(*) التي يمكننا تلخيص مضمونها: بأنهـا إذاعـة موجهـة إلى الشباب العربي من خلال ما تبثه من أغان شبابية تمتاز بسرعة الإيقـاع وبتوزيعـات موسـيقية غربية، ولا تمت بصـلة إلى الـتراث والثقافـة العربيـة بصـلة، وبـين هـذه الأغـاني تبـث نشرات إخبارية بأداء سريع، ويحمل مضامين عدائية للقضـايا العربيـة والإسـلامية، كوصـف المقاومـة ضد الاحتلال والقمع الإسرائيلي في المنطقة إرهابـاً، وتكـريس التطبيـع مـع العـدو المغتصـب، وترسيخ مفهوم الحرية والحقوق وفقاً للتقاليد الغربية.

ومثلها قناة الحرة التي بدأت بثها بعد الاجتياح الأمريكي للعـراق (2004)، وتسـعى من خلاها الولايات امتحدة الأمريكية إلى نشر القيم المبادئ السياسية الأمريكية في التعامل مع قضايا المنطقة، وفي هذا الصدد نجد الباحـث عبـد الباسـط سـلمان يتسـاءل " عـما إذا كانت قناة الحرة وإذاعة سواء تمثلان تحدياً ثقافياً للعـرب والمسـلمين؛ فـإن المطلـوب مـن العرب والمسلمين تنشيط أجهزة إعلامهـم وأن يكـون لهـذا الإعـلام قضـية تناسـب طبيعـة التحديات الإعلامية،ويتساءل عن سر سماح الأقمار الصـناعية العربيـة لقنـاة الحـرة لإمـلاء

(*) إذاعة سـواء: أطلقتهـا الإدارة الأمريكيـة في أعقـاب أحـداث الحـادي عشر مـن سـبتمبر عـام (2001) والموجهة للعالم العربي، والتي لعبت دوراً في الحرب الإعلامية الأمريكية التي رافقت الحملة العسكرية على العراق، وكانت تبث برامجها وإخبارها للعراقيين من على متن سفينة عسكرية في الخلـيج . وهـي واحدة من الخدمات الدولية الأمريكية التـي يشرف عليهـا، ويمولهـا مجلـس أمنـاء الإذاعـات الدوليـة الأمريكية، وقد رصد لها 35 مليون دولار.(همام عبد المعبود: قناة الحرة الأمريكية في عيون الخبراء.

وجهت النظر الأمريكية؛ بينما لا تتاح للدول العربية فرصة تصحيح المفاهيم الأمريكية الخاطئة عن العرب والمسلمين"[1].

ومن ذلك يتضح أن الإمبريالية الأمريكية تسخر قوة ضغطها السياسي والعسكري والاقتصادي من أجل تحقيق أهدافها الثقافية البعيدة المدى.

2-3-ب-الاستراتيجيات الثقافية العربية في ظل إعلام العولمة

(Arabcultural strategies in light of media globalization)

إن العجز العربي والإسلامي عن الإنتاج الثقافي والإعلامي المتمكن؛ أدى إلى بقاء وسائل الإعلام في هذه البلدان مجرد أوعية لنقل الثقافات الأجنبية، وجعل منها جسر عبور إلى مجتمعاتها بدلاً من أن تكون وسيلة دفاع عن الهوية الثقافية العربية والإسلامية.وقد كشف باحثون " أن (80%) من برامج بعض الفضائيات العربية يتم استيراده من الخارج سواء كانت أفلاماً أو مسلسلات مدبلجة أو أفلام كرتون أو أفلاماً وثائقية. ما يعني أن المشهد الإعلامي العربي في معظمه مستنسخ من نظيره الغربي"[2]؛ الأمر الذي يسهم في سلخ الانتماء عن الدين والأمة، وبث الاغتراب والانبهار. مع ما يصاحب ذلك من آثار اجتماعية أخرى، ولعل سبب ذلك هو غياب إستراتيجية إنتاج إعلامي أصيلة، والسعي نحو الربح المادي، ولو كان على حساب الحصانة الفكرية والثقافية للمجتمع.

وفي دراسة استطلاعية لعدد من المبحوثين العرب عن طبيعة أداء القنوات الفضائية العربية " رأى (52%) من المشاركين أن هذه الفضائيات تسهم في تغريب المسلمين، بينما

---

(1) عبد الباسط سلمان: عولمة القنوات الفضائية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة 2005)، ص ص 120- 121.

(2) سعد البريك: الوطنية وانسنة الهوية.متاح على الرابط:

http://www.saadalbreik.com/Sad/articles.php?action=show&id=16

ذهب(31%) منهم إلى أنها تزيف قضايا الأمة، فهناك نسبة (90%) من برامجها موجهة لهدم عقيدة الأمة، وغزوها ثقافياً وفكرياً. بينما تتقاسم البرامج الوطنية والترفيهية والدينية النسبة الباقية؛ حيث لا تتجاوز البرامج الدينية في أحسن تقدير نسبة (5 %)"[1].

هذه البيانات والمعلومات عن واقع المخاطر التي تهدد الثقافة العربية والإسلامية، استدعت من الدول المعنية القيام بدورها؛ من أجل الحفاظ على كيان الأمة، والعمل على مواجهة المخاطر التي تتعرض لها، وقد عمدت إلى وضع الاستراتيجيات الثقافية والإعلامية التي يمكن من خلالها توحيد الجهود، وتوجيهها نحو هدف واحد.

-الاستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي

(Cultural Strategy for the Islamic world)

إن الظروف التي يمر بها العالم الإسلامي في مختلف المجالات قد استدعت العمل ما أمكن أجل الحفاظ على مقومات هوية الأمة، ولعل الدفاع عن المقومات الثقافية؛ يأتي في مقدمة الأولويات التي تطلبت الوقوف الجاد حيالها، وكان لتبني الإستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي التي أقرها مؤتمر القمة الإسلامية في دورته السادسة في (طرابلس) ديسمبر(1991) دوراً مهماً في تأطير الجهود، وتوجيهها بما يتفق والواقع الحضاري الراهن.

ومنطلق الاستراتيجية، كما أوجزها الباحث احمد بدر[2] "يقوم على أساس الركائز الثقافية لوضع استراتيجية ثقافية معاصرة تواجه المتغيرات الدولية في عالمنا المعاصر؛ ولعل إبراز الدين في قالب عصري يتفق مع العلم الحديث؛ هو أحد عناصر الأصالة الثقافية، فضلاً عن عناصر الثقافة العربية الأخرى، المتمثلة في التراث اللغوي والموسيقي والمعماري والأثري، والفكري".

---

(1) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(2) احمد بدر: الإعلام الدولي دراسات في الاتصال والدعاية الدولية، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت، 1982 ص 128.

وتهـدف الاسـتراتيجية الثقافيـة الإسـلامية إلى مواجهـة الهيمنـة الغربيـة، وحـددتها بمسارين[1]:

- المسـار الأول: الاسـتراتيجي الأعـلى، والـذي يصـب في التعامـل مبـاشرة مـع المعادلـة الدولية، من خلال تفكيك مركز الثقل؛ باعتباره الحلقـة التـي تمسـك بقيـة الحلقـات الأخرى.
- المسار الثاني: المسار الدفاعي، مـن خـلال العمـل الإسـلامي ذي الصبغة الجماهيريـة الذي يصب في مواجهة فروع المشروع في إطار المجال ذاته من عمل ثقـافي وإعلامـي وسياسي وتربوي.

وقد تضمنت كذلك سياسات تنفيذية ثقافية فكرية، وترى أنه " لا يمكـن أن تـتم إلا من خلال تقوية ثقافتنا العربية الإسلامية، من خلال النقد الـذاتي لأوضـاعنا الثقافيـة السائدة، وتحسين مستوى إنتاجنا الثقافي، وبناء إستراتيجية ثقافيـة تُعـلي مـن قيمـة الإيمان والنزاهة والاستقامة السلوكية، إلى جانب التركيز على أخلاقيـات العمـل مثـل الإنجاز والجدية والدقـة والتعـاون والجـودة، مـع التأكيـد عـلى أن الـوعي بمقـدراتنا الذاتيـة، ومقـدرات غيرنـا؛ يُعـدّ شرطـاً مسـبقاً وضروريـاً لبنـاء وفاعليـة هـذه الاستراتيجية"[2].

كما تضـمنت هـذه الاسـتراتيجية العمـل مـن أجـل التأسـيس للمؤسسـات الثقافيـة الإسلامية المرجعيـة؛ لتكـون ذات فاعليـة اسـتراتيجية وفكريـة حقيقيـة عـلى الواقـع الثقافي الإسلامي المعاصر.

- اسـتراتيجيا: دعـت الاسـتراتيجية إلى تطـوير قـدرات الـدول العربيـة والإسـلامية، وتعزيز التواصل بين مجتمعاتها من خلال إنشاء مواقـع بحثيـة متطـورة، وتـوفير

---

(1) عباس آل حميد: الإستراتيجية الإسلامية: خطة مقترحة للنهوض بالأمة الإسلامية، الدوحة، مركز الجزيرة للدراسات،ط1(2010)ص18.

(2) المرجع نفسه: ص20.

برامج تعليمية، تدريبية، مهنية مكثفة؛ لتطوير القدرات الفقهية، والتعامل مع النصوص الشرعية باحترافية، وإنشاء مؤسسة استشارية متخصصة؛ تهدف إلى نشر ثقافة ومنهجية تخطيط المسار المهني، وإنشاء شبكة إلكترونية اقتصادية ومعرفية إسلامية عالمية، مع إنشاء مؤسسة دينية متخصصة تقوم بتوفير مختلف الدورات التثقيفية والتعريفية عن الدين الإسلامي لمختلف الشرائح والفئات الثقافية من المسلمين وغير المسلمين.

- فكرياً: دعت هذه الاستراتيجية إلى العمل على إصلاح الفكر والخطاب الإسلامي، وتصحيح المفاهيم والممارسات الإسلامية المحرَّفة، والتوسع في توجيه الرسائل الإعلامية التي تتضمن المعلومات والرسائل والمعارف والثقافات الفكرية والسلوكية المستهدف نشرها، وترويجها وترسيخها من خلال أدوات ووسائل الإعلام المختلفة الجادة والموضوعية، والعمل في الوقت نفسه على تحديد الممارسات والسلوكيات والثقافات المطلوبة من جميع مكونات الأمة الإسلامية، وممارستها على المستوى اليومي لحياتهم، والسعي لترسيخها في سلوكياتهم.

ومن أجل تحقيق سياسات هذه الاستراتيجية، جاء نص العهد الأول للدول المعنية متضمناً التالي[1]:

- التصدي لكل أساليب الاستهانة بالأمة الإسلامية، والتطاول على سيادتها، بما في ذلك سياسة الإملاء، والاستلاب الفكري والثقافي التي تحاول بعض القوى فرضها على الدول الإسلامية؛ بدعوى تغيير المناهج الدراسية والسياسات التعليمية.

---

(1) المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة:(1998)، الإستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي، الرباط، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ص71.

- التأكيد على المبادئ الثابتة التي تستهدف بناء علاقات ثقافية دولية متكافئة، أساسها الأصالة والمعاصرة، والاحترام المتبادل والعدل والمساواة، وتحقيق المشاركة واحترام ثقافات الشعوب وخصوصياتها الحضارية والثقافية، ورموزها الدينية.
- العمل على إعادة الاعتبار لمختلف مقومات الذاتية الثقافية الإسلامية التي تشمل الأسماء والمناسبات والتقويم الزمني، بما لا يتنافى مع عقيدة التوحيد، وبما ينسجم والخصوصيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية لهذه المجتمعات، والتأكيد على احترام حق هذه المجتمعات في اختيار وتجسيد عناصر تلك المقومات ومكوناتها؛ باعتباره مفصلاً بين مرحلتين من مراحل حياة البشرية.
- دعوة البعثات الثقافية والإعلامية لدى سفارات الدول الأعضاء في الغرب لتنظيم لقاءات ومحاضرات، والمشاركة في برامج تلفزية وإذاعية لتصحيح صورة الإسلام والمسلمين.

وفي مجال تمكين الحقوق الثقافية للجميع؛ جاء التعهد الأول حول التوعية الثقافية معولاً على وسائل التعليم والإعلام القيام بهذا الدور، من خلال الاتي:

إعداد مواد ثقافية مبسطة وبرامج إعلامية تعرف بالثقافة، وبالرصيد الثقافي المكوّن للهوية، تعتمد التبسيط والوصول إلى أوسع جمهور ممكن، والتنسيق مع القطاعات الحكومية المعنية لإدراج هذه البرامج في الكتب المدرسية، والمواد التعليمية ذات الصلة.

- إشراك جمعيات وهيئات المجتمع المدني في عمليات التوعية الثقافية، وتأسيس لجان مشتركة بين كافة الفاعلين في الحقل الثقافي للرفع من مستوى الوعي الثقافي في المجتمع، وخاصة لدى الشرائح النسوية والشبابية.
- تعزيز دور الإعلام بمختلف وسائله ومؤسساته ووسائطه في التوعية الثقافية، والعمل على توجيه المزيد من إنفاقه وإنتاجه نحو القضايا الثقافية الأساسية في المجتمع.

- إنشاء المزيد من مراكز القراءة وتحسين أدائها، وتنويع برامج الاستفادة منها وتطوير مهامها؛ لتضم مستجدات الثقافة في مجالات الحوار والتعايش، واحترام التنوع الثقافي، والارتقاء بها إلى مستويات تخدم التغذية الثقافية لشرائح واسعة من المجتمع، وتساهم بكفاءة في محو الأمية الثقافية والتعليمية، وتمكن من تبليغ الثقافة لأكبر جمهور ممكن، مع الاهتمام بتكثيف برامج التأهيل، ودورات التكوين للمسئولين والعاملين بهذه المراكز، وتجهيزها بالوسائل الحديثة في مجالات التعليم والتدريب والاتصال.

ومن مضامين العهد الأول في الإستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي تتبين الأهمية القصوى لوسائل الإعلام، ومدى ما هو معوّل عليها من أجل تقديم الثقافة الإسلامية والدفاع عنها.فهي تمثل مرتكزاً رئيسياً ومحورياً في تقديم الثقافة الإسلامية على الوجه الأمثل من خلال التأكيد على أهمية جعله وسيلة توعية ثقافية، وتوجيه إنفاقه وإنتاجه نحو قضايا الثقافة الأساسية في المجتمع، وهي القضايا التي لا حصر لها، ذلك لأن الثقافة واسعة المعنى أو المدلول، وتعد أهم مرتكزات الهوية الشعبية للمجتمعات الإسلامية.

وقد حددت الاستراتيجية الإسلامية مفهوماً إسلامياً للثقافة بأنها[1]:"... التعبير عن مدى التقدم والرقي في مختلف جوانب الحياة البشرية ومجالاتها، وإبراز ما يبدعه الإنسان من خلال تفاعلاته مع الوجود المحيط به، والذي سخر الله له، ولترشيد عقيدته وقيمه الإنسانية، وإبراز الخصائص الكامنة فيه من فكر وسلوك يتواكب مع الواقع الذي يعيشه الفرد والمجتمع، وفق معايير ومضامين إسلامية تنبع من العقيدة الإسلامية الخالصة، وذلك انطلاقاً من الكتاب والسنة النبوية الصحيحة، وبما تضمنه الشريعة السمحاء من نظم إسلامية، وما أجمعت عليه المذاهب الفقهية، والسلف الصالح والعلماء المعاصرون من مبادئ عامة للفكر الإسلامي في جوانبه السياسية والاقتصادية، والاجتماعية".

---

(1) المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (1998) الإستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي، الرباط، ص 39.

الخطة الإستراتيجية الشاملة للثقافة العربية

(Comprehensive strategicplan forArab Culture)

الثقافة العربية هي جسر التواصل الحقيقي بين العرب مهما كانت أسباب التمزق بين أبناء هذه الأمة الواحدة، وقد مثلت العقود التالية للحربين العالميتين الأولى والثانية محاولات استعمارية شرسة هدفت إلى تمزيق رقة الوطن العربي، ومحاولة انتهاك قيمة الثقافية على امتداد البلدان العربية التي خضعت للاستعمار الغربي المباشر، إلا أن الثقافة العربية ظلت تمثل هوية الإنسان العربية؛ لذلك ظلت باقية ببقاء الإنسان العربي، وظل الاهتمام والعناية بالثقافة العربية، ولم يتخذ شكلا ممنهجاً إلا بعد إنشاء جامعة الدول العربية عام (1945). التي حدد في ميثاقها أهداف إنشاءها سياسيا واقتصاديا وثقافيا؛ لهذا " نصت المادة الرابعة من ميثاق الجامعة على تشكيل لجنة ثقافية. قدمت مشروع معاهدة ثقافية كانت الأولى من بين الاتفاقيات التي يتم إبرامها بين دول الجامعة، ونصت بشكل خاص على أن تنشأ أداة دائمة لتحقيق التعاون بين الدول العربية تتألف من لجنة دائمة، مهمتها بحث مختلف جوانب التعاون الثقافي، والسعي إلى تكوين ثقافة عربية موحدة تستمد قوتها من تاريخ الأمة العربية، وتغتني بجميع مكتسبات العلم ومكتسبات الحضارة العالمية"[1].

وظلت الثقافة العربية موضع اهتمام الدول العربية في إطار جامعة الدول العربية، وقد توج ذلك الاهتمام بإنشاء منظمة التربية والثقافة والعلوم عام (1970)(- ".(ALECSO) (ArabLeagueEducation, Culture and Science Organization وحرصت هذه المنظمة على تنفيذ المشاريع والبرامج الثقافية القومية، ورفع مستوى العمل الثقافي في العالم العربي؛ لمواكبة الحضارة العالمية. أولت هذه المنظمة في برامجها

(1)) مخلوف بوكرح: السياسات الثقافية العربية: أي دور،مجلة افكار، جامعة الجزائر، العدد 1، مارس(2011). ص159

مكاناً للسياسة الثقافية فأنشأت لجانا لها مهمة رسم وتخطيط العمل الثقافي وتنظيم أجهزته"[1].

وقد توالى العمل الثقافي العربي المشترك في إطار جامعة الدول العربية، والمنظمات الثقافية التابعة لها، من خلال المؤتمرات الثقافية المهمة منها المؤتمر العام لمنظمة التربية والثقافة والعلوم للوزراء المسئولين عن الثقافة العربية في الخرطوم سنة (1976). "... الذي دعى إلى ضرورة القيام بوضع استراتيجيات لكل من من قطاعي الثقافة والعلوم، وتقرر ان يكون موضوع (نحو إستراتيجية للثقافة العربية) هو الموضوع الرئيسي للمؤتمر الثاني للوزراء المسئولين عن الثقافة في العالم العربي تلته توصية المؤتمر العام الثاني لوزراء الثقافة العرب في طرابس سنة 1979، التي نصت على (يدعو المؤتمر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى اتخاذ الإجراءات لتنفيذ وضع خطة شاملة لتنمية الثقافة العربية، ولتحقيق هذه العاية يقوم المدير العام للمنظمة بتأليف لجنة بالتشاور مع المجلس التنفيذي يعرض تقريرها بهذا الشأن على المؤتمر الثالث للوزراء المسئولين عن الشؤون الثقافية في البلاد العربية، وتم تشكيل لجنة كلفت بإعداد الخطة الشاملة للثقافة العربية، أسهم فيها عدد من المفكرين والخبراء في ميادين الثقافة، وتم تنفيذ برنامج عمل لمدة أربع سنوات (1985-1982)، جمعت فيه قرابة (600) خبير ثقافياً في (27) ندوة، وقدم فيها (61) بحثاً"[2].

وقد صدرت الطبعة الأولى لإستراتيجية الثقافة العربية سنة (1986) في تونس، وأعيدت طباعتها مرة ثانية سنة 1996 تحت إشراف المنظمة، بعد أن أضافت إليها أموراً استجدت، خاصة بالتطورات العلمية والتقنيات الحديثة، للمعلومات والاتصالات.

---

(1)المرجع نفسه: ص 160.

(2)المرجع نفسه : نفس الصفحة.

وترتكز هذه الخطة على مبادئ أساسية يمكن اعتبارها تعريفاً واسعاً وشاملاً لمفهوم الثقافة، وقد جاءت على النحو الأتي[1]:

1-إن الثقافة هي من إبداع الشعب الذي ترتبط به وتعود أليه، وحياة الشعب هي المنبع الأساس لكل إبداع ثقافي، وهي تستمد قوتها وإبداعها وتطورها المستمر من الحياة النابضة بالحيوية للمبدعين فيها.

2-إن الثقافة هي ما يميز أمة عن غيرها؛ لذا فإن تنمية الثقافة العربية هي تنمية تُميز أبنائها، والعاملين عليها، وتعطيها دورها الخاص في النشاط القومي والإنساني لهو أحد المبادئ التي تقوم عليها الخطة.

3-حق الإنسان في اكتساب الثقافة، وفي حرية التعبير عنها والتمتع بها، وهذا يعني تفتيح الأفاق أمام المبدعين، والالتزام بنشر إنتاجهم للجماهير الواسعة.

4-إن التراث الحضاري الإسلامي هو الركن الأساسي في تكوين الثقافة العربية، والنبع الأصيل فيها عقيدة وقيماً وتشريعاً. وهو الذي يميزها عن الثقافات الإنسانية الأخرى.

5-إن الصلة بين اللغة العربية والفكر الإسلامي تفوق كل صلة بين أية لغة وأي تفكير تعبر عنه تلك اللغة، وهكذا فإن الفكر الإسلامي هو المفهوم الأساس في معمار الثقافة العربية، واكتمال صرحها.

6-ديمقراطية الثقافة: تعني الحق الإنساني في المشاركة الفردية والجماهيرية الواسعة على السواء في مجالي إنتاج الثقافة والإفادة منها.

إن المبادئ العامة للخطة الإستراتيجية الشاملة للثقافة العربية تعد هدفاً وقاسماً مشتركاً بينها وبين الإستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي، والمتمثل بالدفاع عن الهوية الإسلامية للأمة والحفاظ على مقوماتها، من خلال توظيف كافة الطاقات والإمكانيات

(1) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (1998) الخطة الشاملة للثقافة العربية، مراجعة وتنقيح محمد الميلي، وآخرون، تونس، ص 49.

الإعلامية والاتصالية المتاحة؛ من أجل نشر كافة مفرداتها المادية والروحية؛ الهادفة إلى ترسيخ الوعي بها، وتعزيز مكانتها، وحضورها في أوساط أبناء الأمة، ودحض كل الافتراءات العدائية ضد هذه الثقافة على كافة المستويات، والعمل على تقديم الثقافة العربية والإسلامية بالمستوى اللائق بها في الحوار بين الحضارات، وتقديمها بما يجب إن تقدم عليه؛ باعتبارها من أهم الحضارات العريقة في العالم.

إستراتيجية الاتصال الثقافي العربية

(Arab cultural communication strategy)

على الرغم من الضرورة الملحة التي تستدعي توحيد الجهود الإعلامية العربية والإسلامية والعمل على تأطير مضامينها وفقاً لأهداف واضحة المعالم في مواجهة المخاطر المعاصرة التي تهدد كيان الأمة؛ إلا أن المؤسسات العربية والإسلامية لم تتمكن حتى اليوم من وضع إستراتيجية اتصالية مشتركة تجمع بين المؤسسات الاتصالية لبلدانها، مكتفية - على ما يبدو- بالإستراتيجيتين الثقافيتين الإسلامية والعربية؛ لأن هاتين الإستراتيجيتين قد وضعتا وزر المسؤولية على الإعلام العربي والإسلامي في التنمية الثقافية والحفاظ عى هوية الأمة[*]، إلى جوار غيره من وسائل التثقيف والتعليم في المجتمع؛ وذلك يجعلنا نستنتج أن تلك المضامين تعد بمثابة برنامج عمل يؤهل وسائل الإعلام العربية والإسلامية للعمل على ضوئها، وهي الأساس لإستراتيجية الاتصال الثقافي، وهي منطلق للعلاقة الصائبة بين الإعلام والثقافة في الوضع العالمي الراهن .

ويؤكد الباحث نبيل علي طبيعة هذه العلاقة بالقول " إنها علاقة النوع بالكل، إلا أنهما كثيراً ما يتداخلان إلى حد التطابق، ويشهد على ذلك التداخل الشديد بين السياسات الإعلامية والسياسات الثقافية. إن الإعلام هو الجانب التطبيقي المباشر للفكر

---

[*] تعني (الهوية) في معجم لسان العرب الذات، ذات الشيء: حقيقته، وخاصته.

الثقافي والسياسة الثقافية، وهو بجانب كونه تجسيداً لثقافة العامة؛ فهو أيضاً نافذة نطل منها على ثقافة الخاصة"[1].

إن طبيعة السياسات الإعلامية العربية - اللاحقة لهاتين الإستراتيجيتين – تؤكد استنتاجنا المشار إليه، والدليل على ذلك ما تخرج به لقاءات قيادات المؤسسات الإعلامية العربية التي كثيراً ما تؤكد على أهمية زيادة فاعلية الإنتاج الإعلامي الثقافي العربي، وعلى أهمية ربط الإنسان العربي بأصوله الثقافية، وتعزيز روح الانتماء إلى الأمة الموحدة بهويتها العربية والإسلامية؛ خاصة أن الإنتاج الثقافي العربي له جمهوره الواسع.

إن تطبيق الإستراتيجيتين الثقافيتين العربية والإسلامية - في نظرنا- والعمل بمقررات القيادات الإعلامية؛ يستدعي وضع الخطط والبرامج – التنفيذية – التفصيلية؛ من أجل ترجمتها عملياً في وسائل الإعلام والاتصال المختلفة؛ لتتحقق بذلك الإستراتيجية الاتصالية الثقافية على الواقع؛ باستخدام القوالب والأشكال الفنية والإبداعية التي تتفق وطبيعة كل وسيلة إعلامية واتصالية على حده؛ولتتحقق بذلك فاعلية الاتصال الثقافي، وفقاً لأهداف الاستراتيجيات الثقافية الإسلامية والعربية القائمة.

4-2- إستراتيجية الاتصال الثقافي في البرامج والدراما التلفزيونية:

يتصدر التلفزيون وسائل الاتصال الجماهيري؛ بفعل التكنولوجيا الحديثة للاتصال وثورة المعلومات، ومازال من أهم الوسائل في التثقيف والترفية والتسلية والإمتاع، ويعد صاحب المكان الأبرز في الصراع الثقافي العالمي، والتنمية الثقافية في آن واحد.

3-4-أ-التلفزيون والواقع الثقافي:

العلاقة بين وسائل الإعلام والثقافة كما يؤكد الباحثون " هي علاقة تفاعلية؛ حيث تقوم وسائل الإعلام بضخ مضامينها. كمنتجات موجهة إلى الاستهلاك الجماهيري؛ إلا

---

(1) نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2001 ص 379.

أنها تحمل في طياتها قيماً أصبحت تفرض نفسها على جمهور المستقبلين، وباتت هذه العلاقة تشكل قيماً تؤثر على المتصلين."[1]

ويقع التليفزيون في مقدمة وسائل الإعلام والاتصال المعاصرة؛ من حيث الأهمية فهو في قلب الحياة العامة والنقاش الثقافي داخل معظم الثقافات في ظل الظروف العالمية المعاصرة.

وعن العلاقة بين التلفزيون والواقع الثقافي يرى الباحث عاطف عبيد" أن التلفزيون جعل الثقافة ملكاً للجماهير من خلال تقديمها في قوالب معينة لشريحة محددة من الناس. وهذا التأثير البارز دفع الباحثان (غروس) و (جربنر) لابتكار ما سمي بتحليل الغرس الثقافي، ويريا أن هذا النوع من التحليل أفضل من أنواع التحليل الأخرى، فالتعرض المكثف للأفكار والصور الثقافية التي يعرضها التلفزيون تشكل مفاهيم الواقع الاجتماعي لدى المشاهدين"[2].

وفي تحليلهما لنظرية الغرس الثقافي (Cultivation)استنتجتا(ميلفن. ل. دي فلور، ساندرا. بيل روكش) " أن وسائل الإعلام تطرح المضمون التراثي بوصفه مؤشرات ثقافية (Cultural indicators)وهذه المؤشرات تجد صدى بشكل غير مباشر لدى الجماهير عبر فترات طويلة من الزمن "[3].

ومن واقع استنتاج الباحثتين يمكننا القول أن وسائل الإعلام يمكنها أن تكون أكثر فاعلية في نشر الثقافة على كافة المستويات؛ وذلك لا يتحقق إلا عندما تتوفر

---

(1) صالح أبو أصبع: تحديات الإعلام العربي، تحديات الإعلام العربي، دار الشروق ، عمان، ط1،(1999) ص38.

(2) عاطف عبيد: صورة المعلم في وسائل الإعلام، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، ص27.

(3) سوران مصطفى مصطفى أحمد: دور التلفزيون في زيادة الاهتمام بالمأثورات الشعبية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة (2008)

الاستراتيجيات و السياسات الواضحة التي يمكن العمل على ضوئها، وتـؤدي عمليـاً إلى وضـوح مضامين المادة الثقافية المراد تقديمها إعلامياً.

وتؤكد الباحثتان سهير جـاد، و سـامية احمـد عليـذلك بـالقول" إن التلفزيـون يتصـدر وسائل الاتصال الجماهيري من حيث العلاقة التفاعليـة بالثقافـة الجماهيريـة؛ لأن التلفزيـون يقـوم بضخ مضـامينها كمنتجـات موجهـة إلى الاسـتهلاك الجماهـيري، وباتـت هـذه الثقافـة الجماهيرية تشكل قيماً تفرض نفسها على جمهور المتلقيـين، وتشـكل قـيماً أخـرى تـؤثر عـلى المتصلين"[1].

وتـرى الباحثتـان أيضـا " إن التلفزيـون يتصـل اتصـالاً وثيقـاً بإصـدار الأفكـار الخاصـة بطبيعة المجتمع البشري، ومكانة الإنسان فيه، كما يتصل بالقيم المتغيرة، والتي تعكس التغيير والعمل الاجتماعي"[2].

وهذا يحمل الإعلام – التلفزيوني تحديداً - مسؤوليات ضخمة؛ لأنـه – عـلى المسـتوى العالمي - هو وسيلة تعلـيم وتثقيـف وتنميـة في شـتى المجـالات إلى جـوار أنـه وسـيلة إعـلام وترفيه؛ فهو والإعلام عموماً يولد اثأرا متنوعة على جميع مستويات وقطاعات المجتمع.

وعلى المستوى العالمي لعب التلفزيون دوراً فاعلاً ومؤثراً " فقد اسـتطاع التلفزيـون أن يربط العالم بعضه ببعض، واستطاع أن يجسد تبادل الثقافـات والمعـارف والعلـوم، ولم يعـد " أداة تسلية وترفيه فحسب. بل أصبح أداة للعلم تتفوق على مثيلاتها من الأدوات"[3].

---

(1) سهير جاد، سامية احمد علي: البرامج الثقافية في الراديو والتلفزيون، دار الفجـر للـنشر والتوزيـع، ط1، القاهرة، ص 251.

(2) المرجع نفسه: ص44.

(3) المرجع نفسه: ص42.

ويرى الباحث خالد صلاح الدين " أن مسؤولية التلفزيون في الوقت الحاضر تصبح مسؤولية معقدة؛ نتيجة لتعقد الثقافة، وازديادها تعقيداً وتشابكاً؛ ولذلك يخصص التلفزيون في مختلف دول العالم برامج متخصصة في الثقافة؛ ليتسنى له أن يتجاوب مع هذا التقدم، وهنا يمكن القول أن الثقافة والاتصال بالجماهير لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر"[1].

إن تزايد الاهتمام بالتلفزيون لا يمكن أن يتوقف عند حد معين؛ خاصة بعد أن أضحى من أهم معاول الهدم الثقافي بيد الامبريالية العالمية المتسلحة بثقفة العولمة المعادية للثقافات، وفي مقدمتها الثقافة العربية والإسلامية.

وتؤكد الدراسات أن التلفزيون يتصدر وسائل الاتصال الجماهيري في تأثيره وأهميته، وأنه " أصبح - وبدون منازع - مدرسة مفتوحة للشعوب على مدار الليل والنهار، حاملاً قدراً كبيراً من المعارف والمعلومات والاتجاهات التي يمكن أن تسهم في تدعيم منظومة القيم أو في تكسير مفاصل المتراس الثقافي والقيمي"[2].

من ذلك يمكننا الاستنتاج بأن العلاقة التفاعلية بين التلفزيون، والواقع الثقافي في المجتمع المحيط تتسع لتستوعب التفاصيل الثقافية الدقيقة، وتقديمها بالقوالب التلفزيونية المقبولة، ومن بين تلك القوالب تأتي الدراما التلفزيونية؛ باعتبارها قالب ترفيهي له جمهوره الواسع؛ فمن المؤكد إنها تلعب دوراً فاعلاً ومهماً في التنمية الثقافية العربية والإسلامية إلى جوار الدور المناط بالبرامج الثقافية بإشكالها التلفزيونية المختلفة.

2-4-ب-البرامج التلفزيونية الثقافية العربية:

يتصدر الإنتاج الثقافي التلفزيوني اهتمام المؤسسات الإعلامية العربية أكثر من غيره من الإنتاج الثقافي في وسائل الإعلام والاتصال الأخرى؛ نظراً لما يتمتع به هذا

---

(1) سوزان مصطفى مصطفى احمد: (م. س. ذ) ص167.

(2) مصطفى العمري: (م. س. ذ).متاح على الرابط http://as7ab.maktoob.com/group/viewForum 108794.htm

الجهز – التلفزيون – من مميزات؛ ولأنه الأكثر تأثيراً عى الجمهور؛ نظراً لما يتمتع به من عناصر إبهار وإثارة، ولأنه أضحى وسيلة إمتاع وتسلية تلبي حاجة الكثيرين؛ نظراً لتعدد الأشكال الفنية والإبداعية المعروضة من خلاله.

ويحدد (دي.بيدنيD.Bidney)[1]مفهوماً للبرامج الثقافية، " بأنها – من حيث المضمون – تتلخص في التعريف الكلاسيكي الذي يقول أن المضمون الثقافي للبرامج التلفزيونية يشمل " المعرفة والفن والأفكار" التي يكتسبها الإنسان المتلقي؛ بحيث يمكن القول أن مفهوم البرامج الثقافية في التلفزيون ذات صلة بالمعنى الأصلي الاشتقاقي لمرادف الثقافة في اللغات الأوروبية (Culture)".

وفي تعريف كرم شلبي للبرامج الثقافية "هي مجموعة البرامج التي تعنى بتقديم المواد الأدبية والفنون الجميلة رسم نحت الخ، من خلال أشكال مختلفة زيارات حية أو مقابلات أو ندوات أو التعليق على أفلام تسجيلية في التلفزيون، وكذلك تشمل هذه البرامج على عرض الكتب أو تقديم الاوبريتات والموسيقى العالمية"[2].

وتأسيساً على ما تقدم يمكن لنا تعريف البرامج الثقافية التلفزيونية بأنها: البرامج التي تقدم للمشاهد ثمرات التجارب والأفكار والفنون الإنسانية بصورة تلفزيونية لائقة، وتساعده على اكتساب خبرات ومعارف تؤثر إيجاباً في سلوكه القيمي والجمالي.

فالبرامج الثقافية في التلفزيون تعد وسيلة من وسائل النقل الثقافي، وهي بذلك وسيلة تتوسل بها الثقافة إلى الاستمرار والانتقال؛ ولكي تحقق البرامج الثقافية نجاحاً حقيقياً " فيجب أن تنبع من المفهوم العام للثقافة، والذي يذهب إلى أنها المكوّن الفكري في البناء الاجتماعي، ويجمع الأفكار الأساسية للمكونات الأخرى سياسياً واجتماعياً واقتصادياً. وهي لذلك تتضمن عناصر ثلاثة هي: التراث التاريخي والحضاري في فتراته

---

(1) سهير سيد احمد جاد: البرامج الثقافية في التلفزيون- دراسة في تحليل المضمون- ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة،(1984) ص 121.

(2) كرم شلبي: معجم المصطلحات الإعلامية، دار الشروق، جدة، ط2،(1989) ص 247.

المتعقبة والمؤثرات الداخلية المتفاعلة مع مكونات البناء الاجتماعي والمؤثرات الناتجة عن الاتصال مع العالم الخارجي ومدى القبول أو الرفض للمفهوم العام والمفهوم الخاص للثقافات الأخرى"[1].

ويتمثل الاهتمام العربي المستمر بهذه الوسيلة الاتصالية الجماهيرية – التلفزيون- وتفعيل دورها الثقافي من خلال تكريس العديد من القرارات والتوصيات الرامية إلى تفعيل دوره في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، والتعويل عليه في تنفيذ أهداف الاستراتيجيات الثقافية العربية والإسلامية، ومن الأمثلة على ذلك التقرير الذي أعدته اللجنة الدائمة للإعلام العربي، المقدم إلى مجلس وزراء الإعلام العرب خلال دورة اجتماعهم بالقاهرة في يونيو (2000)، الذي بيّن حجم المخاطر التي تهدد كيان الأمة، وأكد على " أن الحفاظ على الهوية الثقافية أصبح التحدي المطروح علينا بشدة في عصر السماوات المفتوحة التي تكتظ بالأقمار الصناعية، بما تعمله من تأثيرات مختلفة تشكل الفكر والوجدان على السواء"[2].

وحدد التقرير عدداً من العناصر التي يرى أنها لازمة للحفاظ على الهوية الثقافية العربية في عصر الفضاء[3]:

أولاً: إن الحفاظ على الهوية يجب أن ينقل من حيز الرؤية والتمني إلى حيز التخطيط العلمي المدروس الذي يؤدي بدوره إلى عمل قومي مشترك.

ثانياً:أن تعي المنابع الإعلامية والثقافية العربية على الأرض، وفي الفضاء أن رسالتها الأساسية هي ربط الإنسان العربي بجذوره الأصلية المستمدة من قيمه وحضارته وثقافته وتقاليده.

---

(1) سهير جاد، سامية احمد علي: (م. س. ذ) ص248.

(2) المرجع نفسه: ص113.

(3) المرجع نفسه: ص ص 113- 114.

ثالثاً: تطوير شامل لكل الأجهزة الإعلامية والثقافية والمؤسسات التعليمية والتربوية والاجتماعية في المجتمع العربي.

رابعاً: توفير البديل الفضائي جنباً إلى جنب مع القنوات الأجنبية.

خامساً: تعظيم الدور الثقافي على الأرض وفي الفضاء، ومرجع ذلك عدة أسباب:

أ- يعتبر الدور الثقافي محورًا أساسياً من محاور أجهزة الإعلام؛ بما تنتجه من مواد ثقافية أو بما تعرضه من إنتاج ثقافي لأجهزة الإعلام؛ كالأفلام والمسرحيات والاوبريتات، وعرض الفن الشعبي.

ب- الحاجة إلى إنشاء قنوات ثقافية عربية متخصصة؛ تجعل الثقافة بكل أشكالها الفنية المحور الأساسي لحركتها.

ج- الحرص على نشر هذه القنوات الثقافية المتخصصة في كل أرجاء العالم، حتى تصل إلى كل أبناء الوطن العربي، المقيمين في الخارج.

2-4- هـ- مضامين الإستراتيجية الثقافية في دراما المسلسلات التلفزيونية:

تنفرد دراما المسلسلات التلفزيونية بما يميزها عن غيرها من القوالب والأشكال الدرامية التلفزيونية؛ من حيث شكلها ومضمونها، وذلك نابع من واقع خصوصياتها التي تنفرد بها، وهي:

1- من حيث الشكل: تتميز بأنها " تمثيلية طويلة تذاع على حلقات. قد تكون ثلاثة أو خمسة، أو أكثر. وهي لا تختلف عن التمثيلية كعمل درامي له بناؤه وحبكته وخطته الدرامية"[1].

وتتميز من حيث المضمون: بأنها " تتكون من عدة مواقف أو عقد مثيرة ومشوقة، توزع على الحلقات حتى يظل المشاهد مشدود إليها، وتنتهي كل حلقة بسؤال مجهول الجواب بالنسبة للمشاهد، وتبنى الأحداث الرئيسية في المسلسلة على

---

(1) فوزية فهيم: (م. س. ذ) ص 78

شخصية واحدة أو شخصين لتركيز الانتباه، وربط الأحداث الرئيسية في المسلسلة "[1].

2- تتصدر دراما المسلسلات التلفزيونية أولوية المواد الترفيهية التي تلقى قبولاً جماهيرياً واسعاً. ويرى الباحثون أن " دراما المسلسلات التلفزيونية أصبحت المادة الترفيه الرئيسية في القنوات المختلفة، كما أضحت المادة الأكثر رواجاً ومشاهدة وربما تأثيراً، وبالرغم من وجود تفاوت نوعي وكمي في مشاهدة المسلسلات التلفزيونية من مجتمع إلى أخر أو من شريحة اجتماعية إلى أخرى؛ فإن الأبحاث الإعلامية تؤكد أن الشرائح المختلفة من جمهور المشاهدين تقبل على مشاهدة المسلسلات بغض النظر عن الجنس أو السن أوالمستوى التعليمي، والاقتصادي"[2].

3- تحظى دراما المسلسلات التلفزيونية بالأولوية من حيث التأثير والقبول الجماهيري؛ لتفردها في الوصول إلى مختلف شرائح المجتمع، وبأقل التكاليف. غير معترفة بالحواجز الطبقية أو بالمستويات الثقافية أياً كانت "... فهي الخطاب الأكثر عمومية وتلقياً من كافة أشكال القوالب الإبداعية؛ وبالتالي كانت الخطاب الأكثر تأثيراً في الثقافة المجتمعية، ثقافة الناس في عيشهم اليومي؛ نظراً لهزيمة أشكال التعبير الأخرى من كتاب وصحافة ومسرح وسينما؛ لأسباب مجتمعية أدت إلى عدم اندراجها في أولويات العيش المجتمعي؛ حيث الثقافة عندنا مكتملة من الماضي، وما يقوم به المبدعون ما هو إلا فعل خيري في

---

(1) المرجع نفسه: نفس الصفحة.

(2) أديب خضور: سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون (الدراما التلفزيونية)، المكتبة الإعلامية، ط1، دمشق، (1997)، ص 20.

أحسن الأحوال، يحاول نفض الغبار عن الماضي المجيد ليعيد إليه بريقه، أو فعل خارج عن القانون، يريد الإساءة إلينا كأطفال شرعيين لهذا الماضي"[1].

4- تتميز دراما المسلسلات باتساع، وشمولية المحاكاة – التقليد –، وتفوقها في ذلك عن غيرها من وسائل الاتصال،ومن القوالب التلفزيونية الأخرى؛ بفعل ما يحظى به التلفزيون من تقنية فنية ساعدت كثيراً في تطويع فعل المحاكاة ومحاولة تجسيده ضمن الدراما مع سهولة مزج الخيال في الواقع؛ مما زاد من قوة الشد والجاذبية والتشويق في مضامينها، التي تفردت بها هذه الدراما.

5- تتميز الدراما بأنها تقدم نقلاً هادفاً لصور معينة من الحياة، ودراما المسلسلات أحد أنواعها،فهي تعتمد على محاكاة الواقع، وهي بذلك تقدم ثقافة الواقع مجسد بشخوصه، وأنماط السلوك والقيم، والعادات والتقاليد، وهي بإيجاز" مرآة الحياة وتعد انعكاساً للاهتمامات الخاصة بالبشر، كما أنها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيميي، وستكون قادرة على توسيع تعاطف المشاهدين وجذبهم بعيداً عن قيود الواقع؛ لتقودهم إلى رؤية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من خلال الضحك والتشويق والتعاطف والإثارة"[2].

6- الدراما التلفزيونية تحقق أثارها على الجمهور بحجم ما تحتويه من مضامين ثقافية، فالأشكال الدرامية التي يقدمها التلفزيون؛ من التمثيليات والمسلسلات والأفلام والمسرحيات " تقوم بدور هام في عملية تكوين السلوك الفردي

---

(1) كيدهو: مبادئ عامة للبناء الدرامي، الأربعاء أكتوبر (29، 2003 7:38 am)

(2) Sun thnham، Tony Purvis. Television drama: Theries and ıdentities،New York: Palgrave Macmillan. (2005) P.21.

والاجتماعي في المجتمع الذي أنتجت فيه؛ أي أنها تسعى لترسيخ أو إلغاء أو تعديل بعض القيم والمفاهيم الخاصة بالمجتمع"[1].

وهي بذلك تكتسب أهمية كبيرة ليس من كونها عنصر إمتاع بقدر ما تتضمنه من مكون ثقافي يصب في إثارة المباشرة على ثقافة الجمهور المتلقي، في محاكاتها للقيم والتقاليد الاجتماعية السائدة، أو مواجهتها.

ويرى الباحثون مخاطر الآثار الناتجة عن تقديم التلفزيون الدراما الأجنبية " لأنها تنتج عادة في بيئات مختلفة تختلف إلى حد كبير في نظمها الاجتماعية والاقتصادية عن النظم المقابلة في المجتمع الذي تعرض فيه، ومن هنا فقد تعمل هذه المواد الثقافية الأجنبية على اهتزاز بعض القيم والمفاهيم لدى أفراد المجتمع الذين يشاهدون هذه المواد، وقد تؤدي إلى تغيير أنماط الحياة والسلوك"[2].

من هذه المضامين الثقافية التي تحققها الدراما التلفزيونية، وما يمكن أن تحدثه في نفوس جمهورها من تأثير نخرج بالاستنتاجات التالية:

1- إن الدراما التلفزيونية لا يمكن تصنيفها كمادة ترفيهية فقط - كما درج المختصون على وضعها في هذا التصنيف الضيق – وإنما يجب تصنيفها كمنتج ثقافي في المقام الأول؛ لأنه وكما أثبتت الدراسات أن من الأسباب الرئيسية لمتابعة الجمهور العربي للدراما العربية – تحديداً- هو تجسيدها للواقع الذي تدور فيه الأحداث بأبعاده الحضارية والثقافية للشخصيات؛ من حيث الأماكن وطريقة التعامل القيمي مع المشكلات التي تدور في طياته[3]؛ وبذلك تؤكد الدراما ما استنتجه الباحثون والمفكرون من أنها تنقل صوراً معينة وهادفة من الحياة، وكل ذلك من الدواعي التي تستدعي أن

---

(1) سيد رضا عدلي: (م. س. ذ) ص179.

(2) سيد رضا عدلي: (م.س. ذ) ص 179.

(3))عزة عبد العظيم محمد: (م. س. ذ) ص 411

يكون الإنتاج الدرامي التلفزيوني العربي معتمداً على المنطلقات الواقعية – الثقافية - ليحقق إنتاجاً ناجحاً.

2- إن غرس القيم الثقافية الإسلامية والعربية في طيات العمل الدرامي التلفزيوني العربي[1]؛ يؤدي إلى تحقيق أهم الأهداف التي نادت إلى تحقيقها كلٍ من الإستراتيجية الثقافية الإسلامية والخطة الإستراتيجية الشاملة للثقافة العربية، باعتبار دراما المسلسلات التلفزيونية العربية تجسد الواقع الثقافي العربي بكل تفاصيله التقليدية أو الحديثة، شاملة للاماكن والفنون والتراث والعادات والتقاليد والقيم الأخلاقية والاجتماعية والأزياء، بالإضافة إلى اللغة العربية بكل ملامحها الحضارية التي ارتبطت بالإنسان العربي فأبرزت لهجات وألوان فنية وجمالية مختلفة أخصبت التراث العربي وزادته ثراءً.

3- من خلال استعراضنا لمضامين إستراتيجية اتصال ثقافة العولمة، ومن خلال المضامين الإستراتيجية الثقافية التي تحققها الدراما التلفزيونية؛ نجد أن أهم مقومات النشاط الثقافي للعولمة هو تركيزها على توظيف الدراما التلفزيونية والسينمائية، وجعلها جسر عبور إلى المشاهدين في العالم؛ لتقديم ثقافتها التي تبشر بها؛ ولتحقيق أهدافها الإستراتيجية، وهو ما يستدعي تدعيم الدراما التلفزيونية العربية بالمقومات الثقافية، وجعلها من أهم المرتكزات والشروط التي يقوم عليها الإنتاج التلفزيوني العربي.

خلاصة:

إن نجاح الاستراتيجيات الثقافية يعتمد على مدى قدرة وسائل الثقافة والإعلام والاتصال على ترجمة أهدافها، من خلال البرامج والنشاطات الثقافية المختلفة التي تتضمنها الخطط والبرامج التفصيلة في شتى المجالات.

ولعل ما احتوته كل من الإستراتيجية الثقافية الإسلامية والخطة الإستراتيجية الشاملة للثقافة العربية من مبادئ وتعهدات يتوقف تنفيذها على تنشيط آلية الوعي الثقافي في أوساط الفنيين والمختصين في الأعمال الإبداعية والثقافية؛ وفي مقدمتهم المعنيين في التأليف والكتابة والإخراج والإنتاج والإدارة في وسائل الإعلام والاتصال، ويكون لهذا المهام أهمية قصوى كلما كان الأمر متصل بالإنتاج الدرامي التلفزيوني، وإنتاج المسلسلات تحديداً ؛ نظراً لأهمية هذا الإنتاج، وأثره على الجمهور، وما يمكن أن يحققه هذا الوعاء الثقافي والترفيهي من نتائج ايجابية في التنمية الثقافية على المستوى العربي والإسلامي.

وفي الشق التطبيقي – التالي- نستعرض مضامين إستراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية من خلال نتائج التحليل لوحدات العينة المحددة في الدراسة، ونستعرض التحليل المقارن بين المسلسلات التلفزيونية المنتجة في البلدين العربيين القويين في الإنتاج(مصر، سورية) والبلدين الضعيفين في الإنتاج (اليمن، الجزائر).

الفصل الثالث (القسم التطبيقي)

تحليل مضمون وحدات عينة الدراسة

الفصل الثالث (لقسم التطبيقي)

تحليل مضمون وحدات عينة الدراسة

جاء هذا القسم في محورين:

- المحور الأول: إجراءات تحليل مضمون وحدات العينة؛ بدءاًبتحليل الوحدات الطبيعية في العينة، ماذا قيل؟ وكيف قيل؟وشملت شرحاً للجداول المتضمنة للبيانات الكمية والنوعية، وأشكال بيانية توضيحية لفئات تحليل الأماكن التقليدية والأماكن الحديثة، وفئة الفنون الشعبية، ثم فئة الأزياء الشعبية والحديثة، وفئة العادات والتقاليد، ثم فئة القيم الأخلاقية، والقيم الاجتماعية.
- المحور الثاني: وتضمن الدراسة التحليلية المقارنة بين وحدتي القوة والضعف، المعتمدة على نتائج تحليل مضمون الوحدتين العربيتين – المسلسلين – الممثلين للبلدين العربيين القويين في إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية، وهما مصر وسورية، وبين نتائج تحليل مضمون الوحدتين العربيتين - المسلسلين - الممثلين للبلدين العربيين الضعيفين في الإنتاج، وهما اليمن والجزائر، من حيث مستوى اعتماد كل منهما على إستراتيجية الاتصال الثقافي، ونتائج الدراسة.

3-1- وحدات تحليل المضمون:

استخدمت في هذه الدراسة الوحدات التالية في تحليل مضمون المسلسلات التلفزيونية المنتجة في البلدان العربية الأربع (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) وهي (وحدة الموضوع، والوحدة الطبيعية، وحدة الشخصية، وحدة قياس الزمن).

وحدة الموضوع:

هذه الوحدة هي الجملة أو العبارة التي تتضمن الفكرة التي يدور حولها موضوع التحليل، وتكون عادة جملة مختصرة، محددة تتضمن مجموعة من الأفكار التي يحتوي عليها

موضوع التحليل، ويرى سمير محمد حسين" بان هذه الوحدة تمثل أكبر وأهم وحدات تحليل المضمون، وأكثرها إفادة، وتعتبر إحدى الدعامات الأساسية في تحليل المواد الإعلامية والاتجاهات والقيم والمعتقدات؛ ولهذه الوحدة مجموعة مسميات أهمها: الجملة- الافتراض - التصريح - الفكرة - القضية - موضوع النقاش"[1].

وقد استخدمنا هذه الوحدة للتعرف على الأفكار الرئيسية للمسلسلات، وضبط القيم الأخلاقية والاجتماعية الواردة في مضامين حلقات المسلسلات.

الوحدة الطبيعية للمادة الإعلامية:

ويقصد بها " الوحدات الإعلامية المتكاملة التي يقوم الباحث في تحليلها، وهي التي يستخدمها منتج المادة الإعلامية لتقديم هذه المادة إلى جمهور القراء أو المستمعين أو المشاهدين من خلالها، ومن أمثلتها. الكتاب، الفلم، القصة، المقال أو التحقيق أو القصة الإخبارية؛ سواء في جريدة أو مجلة أوفي البرنامج الإذاعي أو التلفزيوني أو العمود أو المسلسلات أو المسرحيات أو الرسوم المتحركة أو الإعلانات أو الكاريكاتير، ويمكن للباحث أن يقوم بعمل تصنيف داخلي لكل وحدة من هذه الوحدات طبقاً لأغراض التحليل"[2].

وقد استخدمنا في هذه الدراسة المسلسل كوحدة طبيعية في تحليل المضمون، وذلك بالنسبة لمصدر قصة المسلسل، والهيئة أو الشركة المنتجة، والمجتمع أو البيئة التي يتناولها، وكذلك بالنسبة للمستوى اللغوي فيه، ونوعه.

كما اعتبرنا كل حلقة من المسلسل وحدة للتحليل، وتتناول كل حلقة جزءاً من المسلسل. واستخدمنا وحدة المشهد، وذلك لدراسة الأماكن التي تعرض في مضامينها،

---

(1) سمير محمد حسين: دراسات في مناهج البحث، بحوث الإعلام، عالم الكتب، ط2، (1995) ص 79.

(2) المرجع نفسه ص 80.

والقيم الاجتماعية والأخلاقية؛ من حيث رصد مرات تكرارها في كل حلقة، وفي الإجمالي العام للمسلسل.

- وحدة الشخصية:

يرى الباحثون أنه "يتم اللجوء إلى استخدام هذه الوحدة في تحليل القصص والدراما والأفلام والتمثيليات الخيالية أو التاريخية في تحليل القصص والدراما والأفلام، والتمثيليات والمسلسلات الإذاعية أو التلفزيونية والكتابات التي تتناول تاريخ بعض الشخصيات أو الأفراد؛ بحيث تصبح هذه الشخصيات من أسهل الوحدات التي يرتكز عليها التحليل"[1].

وقد استخدمنا هذه الوحدة لتحليل الشخصيات التي ظهرت في المسلسلات؛ من حيث النوع (ذكر/ أنثى)، وتحليل الأزياء التي ظهرت بها؛ للتمييز بين الأزياء الشعبية التي تعكس الواقع الثقافي في المجتمع، والأزياء العصرية التي تعكس اثر المدنية في الواقع المعاصر.

وحدة مقاييس الزمن:

" وهي المقاييس المادية التي يلجأ إليها الباحث للتعرف على المدة الزمنية التي استغرقتها المادة الإعلامية المذاعة بالراديو أو المعروضة في التلفزيون أو السينما؛ بهدف التعرف على مدى الاهتمام، والتركيز بالنسبة للمواد الإعلامية المختلفة موضع التحليل"[2].

وقد اعتمدنا على هذه الوحدة لدراسة الفترة الزمنية التي يشغلها كل مسلسل من مسلسلات الدراسة، واستخدمناها لقياس المساحة الزمنية للفنون الشعبية "الفلكلور" في مضامين الحلقات (رقصات، أغانٍ، أهازيج، مواويل، ترانيم، تراتيل).

---

(1) المرجع نفسه: ص 80.

(2) المرجع نفسه: ص 81.

شكل استمارة التحليل:

تم تصميم استمارة التحليل بالشكل الذي نتمكن من خلاله تقديم مفردات وحدات تحليل المضمون على الوجه الكامل؛ وجاءت بسبعة جداول تحمل المضمين الثقافية الكمية والنوعية الآتية:

- الجدول الأول: خصص للتحليل الكمي لفئات الأماكن التقليدية التي دارت فيها أحداث حلقات المسلسلات المدروسة، وذلك من خلال رصد تكرار مرات الظهور.
- الجدول الثاني: خصص للتحليل الكمي لفئات الأماكن الحديثة، ورصد تكرار مرات الظهور في حلقات المسلسلات المدروسة.
- الجدول الثالث: لتحليل فئة الفنون الشعبية " الفلكلور" من حيث المساحة الزمنية للظهور في كل حلقة.
- الجدول الرابع: خصص للتحليل الكمي لأزياء الشخصيات في كل مسلسل.
- الجدول الخامس:خصصناه للتحليل الكميلفئات العادات والتقاليد الاجتماعية؛ من حيث قياس تكرار مرات الظهور في كل حلقة.
- الجدول السادس: خصصناه للتحليل الكمي لفئة القيم الأخلاقية في المسلسل.
- الجدول السابع: خصصناه للتحليل الكمي لفئة القيم الاجتماعية في المسلسل.

2-3- التعريفات الإجرائية لفئات التحليل:

-إستراتيجية الاتصال الثقافي العربية:

تأتي إستراتيجية الاتصال الثقافي العربية؛ مترجمة للإستراتيجية الثقافية في العالم الإسلامي (1991)، والخطة الإستراتيجية الشاملة للثقافة العربية(1986)، (1998)،والتي جاء فيها " أن الثقافة هي ما يميز أمة عن غيرها؛ لذا فإن تنمية الثقافة العربية تنمية تميز أبنائها والعاملين عليها، وتعطيها دورها الخاص في النشاط القومي والإنساني؛ لهو أحد المبادئ التي تقوم عليها الخطة، وإن التراث الحضاري الإسلامي هو

الركن الأساسي في تكوين الثقافة العربية والنبع الأصيل فيها عقيدة وقيماً وتشريعاً، وهو الذي يميزها من الثقافات الإنسانية الأخرى "[1].

ومن ذلك يمكننا أن نعتمد تعريفاً إجرائياً لإستراتيجية الاتصال الثقافي العربية بالقول أنها(مجموعة الأهداف والغايات الثقافية العربية الطويلة المدى، والمحددة سلفاً، والمراد تحقيقها على مستوى الواقع الثقافي العربي - الداخلي أو الخارجي-؛ باستخدام العناصر البشرية القادرة على تقديم البيئة الثقافية العربية (الإسلامية) بكل مقوماتها وأشكالها، من خلال التوظيف الثقافي الفعال لكافة القوالب الفنية والإبداعية والاقناعية المتاحة. عبر وسائل الإعلام والاتصال المختلفة).

وعلى ضوء هذا التعريف؛ فقد عمدناإلى حصر العناصر المادية والقيمية التي تقوم عليها الثقافة العربية والإسلامية - وفقاً لمفهوم الثقافة - الذي تم استعراضه في الشق النظري- واعتماد خطة للبحث في مضمون دراما المسلسلات التلفزيونية العربية، وتم على ضوء ذلك تصميم استمارة التحليل التي تضمنت فئات التحليل المختلفة، التي نورد تعريفاتها الإجرائية على النحو الأتي:

- الأماكن التقليدية: ونقصد بها المساكن الشعبية والأحياء القديمة، وتشمل المساكن القديمة والمجالس الشعبية والأزقة والحواري والمقاهي الشعبية والورش والحرف والمساجد والقرى والمزارع والبساتين، والمواقع التاريخية البارزة.
- الأماكن الحديثة: ونقصد بها المساكن الحديثة كالعمارات والشقق السكنية والمطاعم والمقاهي الحديثة والأندية الثقافية والعلمية والمستشفيات والمكاتب الإدارية الحكومية أو الشركات والمؤسسات والمحاكم والمتنزهات العامة واليات النقل الحديثة كالسيارات والعربات.

(1) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: (م. س. ذ) ص48.

- الفنون الشعبية: ونعني بها مجموع الفنون الشفهية المتوارثة في المجتمع؛ كالأغاني الشعبية وأهازيج الفلاحة والعمل والمواويل والترانيم الدينية والتراتيل القرآنية، والإيقاعات الشعبية والرقصات.
- الأزياء: ونعني بها أنواع الأزياء التي ارتدتها الشخصيات، والتمييز بين الأزياء التقليدية، والأزياء الحديثة في كل مسلسل.
- العادات والتقاليد: ونعني بها مجموعة الطقوس الاجتماعية التي ينفرد بها مجتمع من المجتمعات، واعتاد عليها في الاحتفاء بالمناسبات المختلفة، كاستقبال المواليد والخطوبة والأعراس واستقبال الضيوف.
- القيم الأخلاقية: نعني بها مجموعة الفضائل التي يتبعها الفرد في تعامله مع الآخرين من حوله، وستستخدم الدراسة في تحليل مضمون المسلسلات العربية المحددة في العينة القيم الاخلاقية المحددة: توقير الكبير والحياء والشجاعة والإيمان والإخلاص والشرف والكرم والصبر.
- القيم الاجتماعية: نعني بها مجموعة الفضائل والسلوكيات الحسنة التي يتبعها المجتمع. طاعة الأب، طاعة الأم، الزيارات العائلية، حب العمل، التعاون، العطف والحنان، حقوق الجار، رعاية اليتيم، الحب.

3-3- تحليل مضمون وحدات عينة الدراسة:

تم استعراض تحليل وحدات عينة الدراسة؛ وفقاً للترتيب الوارد في عنوان الدراسة (اليمن، الجزائر، مصر، سورية)، وتم استعراض نتائج المضامين الكمية والنوعية في كل وحدة. وفقاً لشكل استمارة التحليل الموضح في الجانب المنهجي من الدراسة، وقد تم توزيع فئات تحليل المضمون – كما هو متبع علمياً إلى فئتين. فئة ماذا قيل؟ وفئة كيف قيل؟؛ لأن " الفئة الأولى تمثل مجموعة الفئات التي تصف المعاني والأفكار التي ظهرت في

المحتوى، والثانية: تمثل مجموعة الفئات التي تصف كيفية وأسلوب تقديم أو عرض المحتوى"[1].

3-3-أ- فئة ماذا قيل؟

تم اختصار هذه الفئات في الجدول (1) المتضمن خصائص وحدات عينة الدراسة كوحدات طبيعية في تحليل المضمون، والمتمثلة بدراما المسلسلات التلفزيونية العربية[2]

---

(1) محمد عبد الحميد: (م. س. ذ) ص 230.

(2) بدأ مؤخراًاتحاد المنتجين العرب التوثيق للإنتاج العربي من الدراما التلفزيونية، وذلك من خلال إعداده لمشروع موسوعة الدراما التلفزيونية العربية، وتضم حتى الآن أكثر من ثلاثة آلاف عنوان أنتجتها هيئات وشركات الإنتاج التليفزيوني العامة والخاصة في العالم العربي على مدى أكثر من خمسين عاماً.

وتضمن تقريراً لمركز الدراسات والبحوث التابع لاتحاد المنتجين العرب عن مستوى الإنتاج العربي من الدراما التلفزيونية العربية خلال لأعوام (2007- 2009) البيانات التالية:

- في عام (2007) تم إنتاج (189)مصنفا تليفزيونياً متنوعاً.
  (120) مسلسلاً اجتماعياً.
  (40) مسلسلا كوميدياً.
  (5) مسلسلات تاريخية.
  (2) مسلسل دينى.
  (10) مسلسلات أطفال.
  (12) فيلماًتليفزيونياً..
- وفي عام (2008)، قدمت للدراما العربية (250) مسلسلاً تليفزيونياً متنوعاً، وشملت جميع الدول العربية باستثناء الصومال وجيبوتي وموريتانيا وجزر القمر، بزيادة (80) مسلسلاً عن العام الماضي بنسبة زيادة بلغت (32 %) تقريبا، وجاءت الزيادة الأكبر في الإنتاج الكوميدي بنسبة (100%).

التي تم إنتاجها في البلدان العربية الأربع (اليمن، الجزائر، مصر، سورية)، والتي تقع تحت هذه الفئة. ماذا قيل؟.

جدول (1)

خصائص عينة الدراسة

عنوان المسلسل	بلد الإنتاج	الجهة المنتجة	نوع الجهة المنتجة	التأليف والسيناريو	الإخراج	عدد الحلقات في الدراسة	سنة الإنتاج	سنة العرض	قناة العرض
أشواق وأشواك	اليمن	المؤسسة اليمنية للفنون والتراث	مؤسسة خاصة	سارة عباس+ عبد السلام الأكوع	عبد العزيز الحرازي	30 حلقة	2009	رمضان 2009	قناة اليمن الفضائية
القلادة	الجزائر	مؤسسة رسالة برود	مؤسسة خاصة	لطفي أمين	باية الهاشمي	30 حلقة	2009	رمضان 2009	مؤسسة التلفزة الجزائرية
المصراوية في الريف والبنادر (2)	مصر	التلفزيون المصري + قناة خليجية + مؤسسة واد لاين	مؤسسة حكومية + مؤسسات خاصة	أسامة أنور عكاشة	إسماعيل عبد الحافظ	30 حلقة	2009	رمضان 2009	قناة تلفزيون العرب (a r t) التلفزيون المصري ق1
بيت جدي	سورية	مؤسسة عولدن لاين	مؤسسة خاصة	محمد مروان قاووق	رشاد كوكش	30 حلقة	2009	رمضان 2009	قناة دبي + قناة (mbc) +قناة اليمن

وتركز الإنتاج في مواطنه التقليدية، وهي مصر وسوريا ودول الخليج العربي، وعلى النحو الآتي:

- احتفظت مصر بالمركز الأول في الإنتاج الدرامي برصيد (58) مسلسلاً بنسبة (23 %).
- احتلت سوريا المركز الثاني برصيد (45) مسلسلاً.
- قدمت دول الخليج مجتمعة(75) عملا بنسبة (30%)، منها (25) عملاً كويتياً، و(12) عملاً سعودياً،والباقي موزع بين باقي دول مجلس التعاون الخليجي .

* وفي عام (2009) تم حصر (279) مسلسلاً تليفزيونياً متنوعاً قدمتها الدراما العربية. بزيادة (29)عملاً عن العام الماضي. بنسبة زيادة بلغت (12 %)، وزاد الإنتاج الاجتماعي (10) مسلسلات، بنسبة (7 %).

المصدر الموقع الالكتروني لاتحاد المنتجين العرب، متوفر على الرابط (http://www.aputv.org/news-extend-article-192.html، بتاريخSun Aug 28 2011, 01:49P-|-)

أ- بيّن عناوين كل وحدات التحليل- المسلسلات- الممثلة في عينة الدراسة، وقد جاءت على التوالي:-

- أشواق وأشواك، وبلد الإنتاج "اليمن".
- القلادة، وبلد الإنتاج "الجزائر".
- المصراوية في الريف والبنادر، وبلد الإنتاج "مصر".
- بيت جدي، وبلد الإنتاج "سورية".

ب- وضح الهيئات أو الشركات المنتجة، وتبيّن من ذلك إن جميع الوحدات من إنتاج مؤسسات القطاع الخاص. ماعدا المسلسل المصري الذي تميّز بأنه من إنتاج مشترك بين قطاع الإنتاج في اتحاد الإذاعة والتلفزيون المصري، وقناة خليجية المتخصصة في بث دراما المسلسلات التلفزيونية والعربية، ومؤسسة إنتاج خاصة "واد لاين".

ج- وضح الحدود الزمنية للدراسة حيث تبيّن إن جميع المسلسلات التلفزيونية الممثلة لوحدات العينة منتجة في عام (2009)، ومدتها (30) حلقة لكل مسلسل، مدة كل حلقة (45 دقيقة) ساعة تلفزيونية.

وأنه تم عرضها في القنوات الوطنية للبلدان المنتجة - خصوصاً المسلسلين اليمني والجزائري- وانه تم عرض المسلسلين المصري والسوري في القنوات الوطنية المصرية والسورية، بالتزامن مع بثهما في قنوات عربية، خلال شهر رمضان من نفس العام، وفي أوقات ذروة المشاهدة. حيث تم عرض المسلسلين اليمني والجزائري في وقت الاستراحة التي تلي الإفطار وصلاة المغرب في كلا البلدين، وهو الوقت الذي تكون فيه معظم الأسر في منازلها، وتقبع أمام شاشات التلفزيون كعادتها في ليالي شهر رمضان. بينما تم بث المسلسلين المصري والسوري في أوقات السهرة الرمضانية في القنوات الوطنية والقنوات العربية الأخرى.

د- تبيّن من هذا الجدول إن المسلسلين المصري والسوري حققا انتشاراً على المستوى العربي، وتبيّن ذلك من خلال بثهما – في نفس سنة الإنتاج (2009)- في قنوات

عربية إلى جوار القنوات الوطنية في مصر وسورية. بينما أكتفي ببث المسلسلين اليمني والجزائري على مستوى القنوات الوطنية فقط، وهو ما يؤكد حقيقة المنطلقات والدواعي لهذه الدراسة.

وتقع ضمن فئات التحليل. ماذا قيل؟ وحدتي الفكرة واللغة، وقد جاءت في نتائج التحليل على النحو الأتي:

وحدة الفكرة:

وحدة الفكرة كما يرى الباحثون هي " الأكثر شيوعا في تحليل المحتوى، لان تناولها يفيد في تحديد أكثر الفئات استخداما في الكشف عما يقوله المحتوى"[1]. وهنا نوجز فكرة كل مسلسل على حده، وعلى النحو الأتي:-

فكرة المسلسل اليمني " أشواق وأشواك ":

" يحكي المسلسل قصة امرأة تستحوذ على مال مشبوه من بعد زوجها، وتحرم ابن زوجها منه، وتستثمر هذه الأموال عن طريق أبنائها، وتظل مسيطرة على أسرار مصدرها، وعلى كل القرارات المتعلقة بشؤون أبنائها. محرمة الجميع استقرارهم العائلي، ومغلقة ينابيع الحب حتى بين الأحفاد، وتدير الصراعات الدموية العنيفة؛ لتظل هي صاحبة الإرادة والقرار، وكان هذا المال هو سبب فنائها، وزوال استقرار أبنائها من بعدها".

---

(1)محمد عبد الحميد: (م. س. ذ) ص 233.

فكرة المسلسل الجزائري" القلادة":

"يحكي قصة رجل اعمال تتوفى زوجته بعد أن أوصت بقلادة عنقها لإبنها الوحيد عند زواجه؛ إلا أن تلك القلادة فقدت، وتزوج الابن بامرأة تعول طفلة من زوجها السابق ثم طفله الوحيد منها؛ مما أدى إلى غضب الأب؛ فاستفاد من هذه الحالة ابن أخيه الشاب الطموح والطامع بثروة عمه الذي لا وريث له سوى ابنه الذي أصيب بحالة نفسية جرته إلى التعامل مع خصوم والده التقليدين دون أن يعلم؛ فتمكنوا منه وجعلوه متعاطياً للمخدرات وضمن شبكة ترويجها، وهي الشبكة التي أدت إلى مقتله واتهام زوجته المخلصة له والمتفانية من اجله، إلا أنها وقعت تحت طائلة القانون الذي أودى بها إلى السجن، إلا أن القلادة عادت بطريقة ما إلى الأب، وظل محتفظاً بها إلى لحظة وفاته فيسلمها يداً بيداً إلى حفيدة، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ".

فكرة المسلسل المصري" المصراوية في الريف والبنادر2".

"يتعرض المسلسل لقصة عمدة شاب من صعيد مصر يتميز بالانفتاح على المدنية في العاصمة المصرية، في فترة حكم الملك فاروق، وإبان غليان النشاط الثوري العربي من مختلف التيارات السياسية، استطاع هذا العمدة الربط بين نوعين متناقضين في حياته المتمثلين ببقائه عمدة له شانه في الصعيد، وان يرتبط بإحدى الأميرات من الأصول التركية التي اكتسب منها المسلسل عنوانه" المصراوية"؛ أي القادمة من مدينة القاهرة، واستمر متنقلاً بين العاصمة والصعيد، متمسكاً بقيمة وعاداته التي حاولت الباشوية أن تطغى عليها في حياته إلا أنها لم تتمكن".

فكرة المسلسل السوري" بيت جدي".

"يحكي المسلسل قصة رجل دمشقي يتميز بالشهامة والرجولة والكرم، يعيش مع زوجتيه في دار بأحد أحياء دمشق القديمة، ولديه أربعة أولاد يعملون معه في معمل للحلويات الشامية الواقع في قلب السوق القديم، ويعيشون مع زوجاتهم معه في ذات الدار على الرغم من أن ملكة الذي أتاه ميراثاً عن جده لم يطمع باستعادته من البيوت والحوانيت التي في أيدي الآخرين مهما طغوا وبغوا؛ لأنه بالصبر والتسامح والحكمة

استطاع أن يحسن للناس، وان يعيش ويعيش النـاس معـه، وان يواجـه الصـعوبات ويسـتعيد حقه بدون الإضرار بالآخرين".

وحدة اللغة:

يرى الباحثون إن وحدة اللغة " تشمل الكلمـة التـي تعتبر اصغر الوحـدات وأسـهلها استخداماً في عملية الترميز، وعادة ما يوفر استخدامها عنصر الثبات في النتائج؛ نتيجة الاتفاق على محددات الكلمة وتعريفها، ثم الجملة التي تضم عدداً من الكلمات، والفقرة التي تضـم عدداً من الجمل"[1].

وقـد تبـين مـن نتـائج تحليـل مضـمون المسلسـلات التلفزيونيـة - المحـددة في عينـة الدراسة- إن لغة الحوار جاءت على النحو الأتي:

لغة الحوار في المسلسل اليمني.

جاءت لغة الحوار بإحدى اللـهجات اليمنية السائدة في العاصمة صنعاء.

لغة الحوار في المسلسل الجزائري.

تم تقديم الحوار بلهجة الجزائر العاصمة، وهي حوارات مفهومة؛ لولا كثافة المفردات باللغة الفرنسية التي ألغت قيمة البعد العربي فيه، وأضحى من الصعب اسـتيعاب مضـامينه من قبل المشاهد العربي، والجزائري في الولايات البعيدة عن العاصمة.

لغة الحوار في المسلسل المصري.

تميـزت حـوارات المسلسـل في الجمـع بـين لهجـة أهـالي صـعيد مصر الواضـحة، وبـين اللـهجة المتداولة في العاصمة المصرية، واتسم الحوار بالوضوح.

لغة الحوار في المسلسل السوري.

قدم المسلسل باللـهجة السورية – الدمشقية – المعلومة للمشاهدين العرب.

---

(1) محمد عبد الحميد: (م. س. ذ) ص 233.

3-3-ب- فئة كيف قيل؟.

يتناول هذا الجزء نتائج تحليل مضمون المسلسلات التلفزيونية العربية المحددة في عينة الدراسة، وذلك من حيث تحليل فئات الأماكن، وتحليل فئات الفنون الشعبية، وتحليل فئات الأزياء والعادات والتقاليد والقيم الأخلاقية والاجتماعية.

أولاً: تحليل مضمون المسلسل اليمني " أشواق وأشواك ".

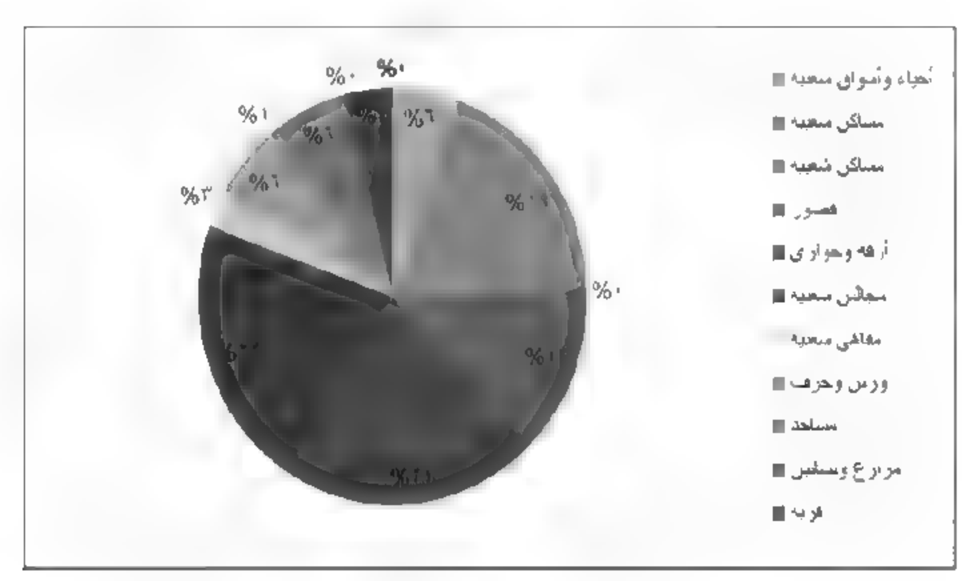
1- تحليل فئة الأماكن التقليدية:

جدول (2)

يبين تحليل فئة الأماكن التقليدية في المسلسل اليمني

الأماكن	أحياء وأسواق شعبية	مساكن شعبية	قصور	أزقة وحواري	مجلس شعبية	مقاهي شعبية	ورش وحرف	مساجد	مزارع وبساتين	قرية	مواقع تاريخية	المجموع
التكرار	19	65	0	45	74	10	20	2	21	0	14	270
النسبة	7	24.1	0	16.7	27.4	3.7	7.4	0.7	7.8	0	5.2	100

بلغ إجمالي عدد المشاهد في الأماكن التقليدية في المسلسل اليمني (270) مشهداً.تصدرتها المشاهد المسجلة في المجالس الشعبية بنسبة (27.4%)، وتلتها المساكن الشعبية بنسبة (24.1%)، والمزارع والبساتين بنسبة (7.8%)، وتقترب منها نسبة المشاهد في الأحياء والأسواق (7%)، وتمييز هذا المسلسل دون غيرة من المسلسلات المحددة في عينة الدراسة بتسجيل بعض المشاهد الخارجية في مدينة صنعاء القديمة - كموقع تاريخي - بلغت نسبتها (5.2%)، بينما ظهرت بقية الأماكن التقليدية الأخرى كالمقاهي الشعبية، والورش والحرف والمساجد بنسب ضئيلة، لا تشكل أثراً مهماً. ومن ذلك يتضح محدودية تنفيذ الدراما اليمنية في الأماكن التقليدية " الشعبية". كما هو موضح في الشكل البياني (1).



الشكل (1)

تحليل فئة الأماكن التقليدية في المسلسل اليمني

2- تحليل فئة الأماكن الحديثة:

جدول (3)

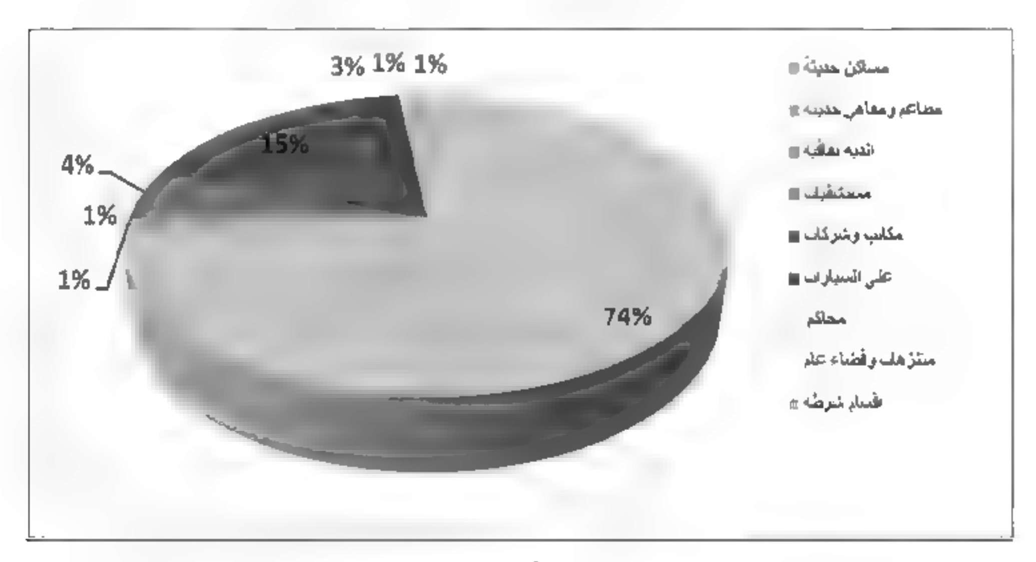
يبين تحليل فئة الأماكن الحديثة في المسلسل اليمني

الأماكن	مساكن حديثة	مطاعم ومقاهي حديثة	أندية ثقافية	مستشفيات	مكاتب وشركات	على السيارات	محاكم	متنزهات وفضاء عام	أقسام شرطة	المجموع
التكرار	291	4	3	17	59	13	2	0	5	394
النسبة	73.9	1	0.8	4.3	15	3.2	0.5	0	1.3	100

بلغ إجمالي عدد المشاهد التمثيلية في الأماكن الحديثة (394) مشهداً؛ بفارق عن عدد المشاهد الممثلة في الأماكن التقليدية بلغ (124) مشهداً؛ حيث تصدرت المساكن الحديثة المتمثلة بالشقق العصرية والفلل بنسبة(73.9%). تلتها نسبة المشاهد في المكاتب والشركات بنسبة (15%)، وهما نسبتان عاليتان، كما مثلت المشاهد العصرية الأخرى

نسبة عالية مقارنة بعدد المشاهد التقليدية، كالمستشفيات التي بلغت (4.3%)، وعلى السيرات بنسبة(3.2%)، بالإضافة إلى أقسام الشرطة والمطاعم والمقاهي الحديثة والأندية الثقافية والمحاكم.

وكل ذلك يؤكد هوية المسلسل الذي تغلب علية عناصر الثقافة المعاصرة، أكثر من عناصر الثقافة التقليدية.كما يوضح ذلك الشكل البياني التالي.



الشكل(2)

تحليل فئة الأماكن الحديثة في المسلسل اليمني

3- تحليل فئة الفنون الشعبية:

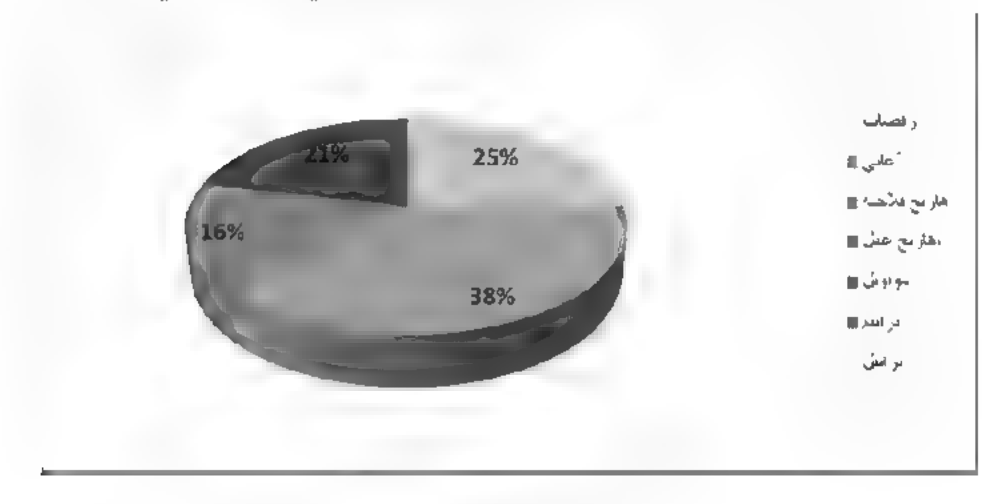
جدول (4)

يبين تحليل فئات الفنون الشعبيةمن حيث المساحةالزمنية للظهور

الفنون الشعبية	رقصات	أغاني	أهاريج فلاحية	أهاريج عمل	مواويل	ترانيم	تراتيل	المجموع
مدة الظهور في كل الحلقات بالدقائق	2.3	3.5	1.5	0	0	2	0	9 3
النسبة	24.7	37.6	16.1	0	0	21 5	0	100

يوضح الجدول إجمالي المساحات الزمنية للفلكلور الشعبي في كل حلقات المسلسل، وقد بلغت (9 دقائق و3 ثوان). توزعت بين استخدام أصوات الأغاني الشعبية كخلفية في تجسيد واقعية الأحداث في المشاهد back grawnd بنسبة (37.7%)، تليها الرقصات الشعبية بنسبة (24.7%)، ثم الترانيم الدينية بنسبة (21.5%)، والأهازيج الفلاحية بنسبة (16.1%).

وتعتبر هذه المساحة الزمنية الإجمالية محدودة جداً، وتمثل حالة الجفاء بين الدراما التلفزيونية اليمنية والفنون الشعبية، ويمكن تمثيل هذه النسب في الشكل البياني (3).



الشكل(3)

وضح تحليل فئة الفنون الشعبية من حيث المساحة الزمنية للظهور

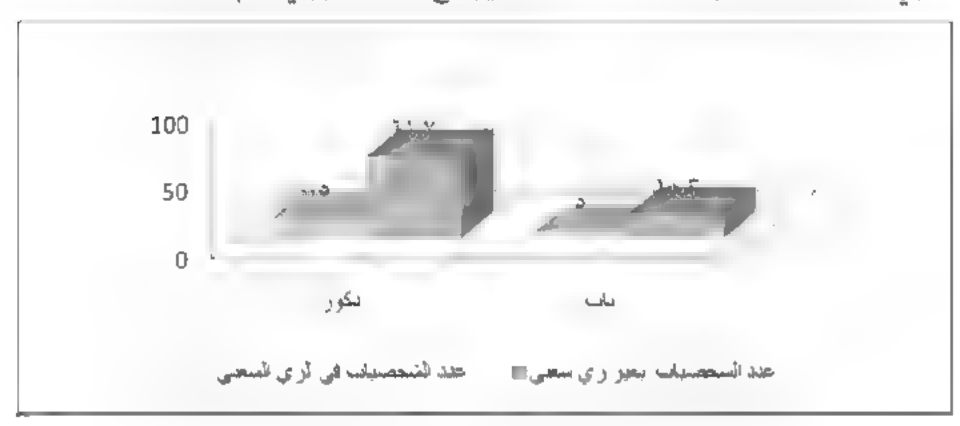
4- تحليل فئة الأزياء:

جدول(5)

يبين تحليل فئة الأزياء في المسلسل اليمني

النوع	ذكور	النسبة	إناث	النسبة	المجموع	النسبة
عدد الشخصيات في الزي الشعبي	9	15	3	5	12	20
عدد الشخصيات بغير زي شعبي	37	61.7	11	18.3	48	80
المجموع	46	76.7	14	23.3	60	100

يبين الجدول أن إجمالي الشخصيات في المسلسل اليمني" أشواق وأشواك" بلغ (60) شخصية. توزعت على (46) من الذكور، (14) من الإناث، وبلغ إجمالي عدد الشخصيات بالزي الشعبي(20%)، وباقي النسبة (80%) ظهرت بالزي العصري وغير الشعبي اليمني، ومعروف أن الزي الشعبي اليمني يتميز بالنقوش الصدرية بالنسبة للنساء، وبارتداء الخنجر اليمني في بعض المناطق، أو اللحاف – المعاوز- في المناطق الأخرى، وقد غلبت نسبة الرجال بالزي الشعبي (15%) على نسبة النساء (5%). كما يوضح الشكل البياني رقم (4).



الشكل (4)

يوضح توزيع نسب الأزياء الشعبية في المسلسل اليمني

ويبدوا أن شحه ظهور الشخصيات في الزي الشعبي اليمني يعود إلى طبيعة قصة المسلسل التي تحاول تقديم النموذج العصري في الدراما اليمنية؛ بالإضافة إلى عدم العمل وفقاً لإستراتيجية اتصال ثقافية تعمد إلى توظيف الدراما كعنصر أسس في تقديم الواقع الثقافي اليمني، وتأصيله في الواقع الاجتماعي المعاش.

5- تحليل فئة العادات والتقاليد:

جدول(6)

يبين تحليل فئة العادات والتقاليد في المسلسل اليمني

العادة	المواليد	الأعراس	الخطوبة	إكرام الصيف	المجموع
المجموع	0	0	0	2	2
النسبة	0	0	0	100	100

يبين الجدول عدم عناية المسلسل اليمني بالعادات والتقاليد الاجتماعية في مضامينه، وقد تبين ذلك في أن نسبة العادات والتقاليد الاجتماعية في المواليد والأعراس والخطوبة بلغت (0%)، وتكرر ظهور عادة إكرام الضيف مرتين فقط، وهو إكرام كلامي في مضامين الحوار، ويبدو إن السبب وراء ذلك – في نظرنا – يعود إلى تقليص التكاليف المالية في الإنتاج، إلى جوار غياب العمل وفقاً لاستراتيجيات اتصال ثقافي تتحمل المسؤولية في وضع الأسس والمبادئ المؤهلة للإنتج المتمكن من دراما المسلسلات التلفزيون بوعي وكفاءة؛ لتقدم كمادة ترفيهية وثقافية في آن واحد.



الشكل(5)

يوضح تحليل فئة العادات والتقاليد في المسلسل اليمني

6- تحليل فئة القيم الأخلاقية:

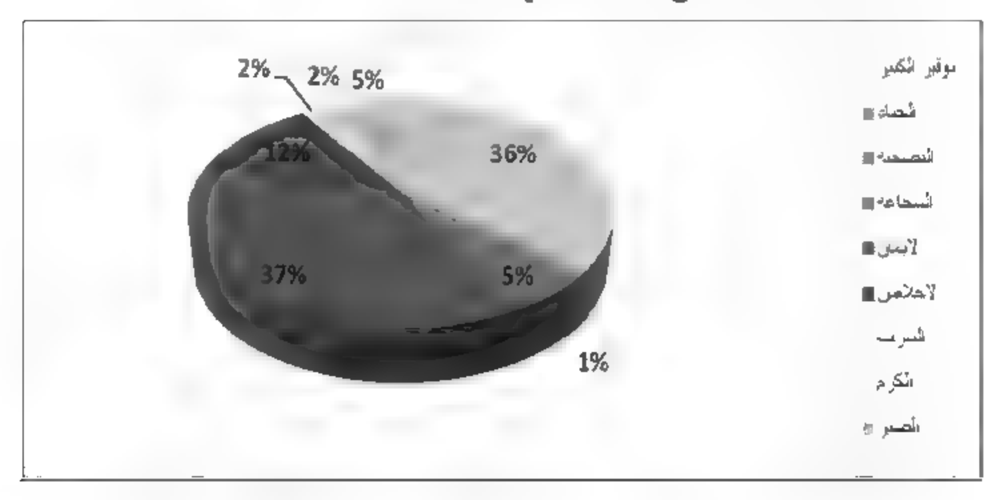
جدول (7)

يبين عدد مرات تكرار القيم الأخلاقية في المسلسل اليمني

القيم	توقير الكبير	الحياء	التضحية	الشجاعة	الإيمان	الإخلاص	الشرف	الكرم	الصبر	المجموع
التكرار	39	0	1	6	40	13	2	2	6	109
النسبة	35.8	0	0.9	5.5	36.7	12	1.8	1.8	5.5	100

يبين الجدول أن إجمالي مرات الظهور للقيم الأخلاقية في المسلسل اليمني هو (109) مرة، تصدرتها قيمة الإيمان بنسبة (36.7%)، وكانت قد وردت في مضامين الحوار بين الشخصيات مجسدة باستخدام الآيات القرآنية، أو الأحاديث الشريفة أو الأدعية أو الصلوات. تلتها قيمة توقير الكبير بنسبة (35.8 %)، ثم الإخلاص بنسبة (12%)، المتمثل في إخلاص الزوجة والزوج وتفانيهما في التحمل من أجل جلب

السعادة، والإخلاص للصديق، والإخلاص في الفعل، وجميعها قيم أخلاقية عليا تجسد واقع الحياة في المجتمع العربي المسلم، وقد تفاوتت نسبة باقي القيم الأخلاقية في المسلسل، وأتت على التوالي الشجاعة والصبر بنسبة متساوية (5%)، وكذا قيمتي الشرف والكرم بنسبة (1.7%) لكل منهما. كما يوضح الشكل البياني (6).



الشكل (6)

يوضح نسبة مرات تكرار ظهور القيم الأخلاقية في المسلسل اليمني

7- تحليل فئة القيم الاجتماعية:

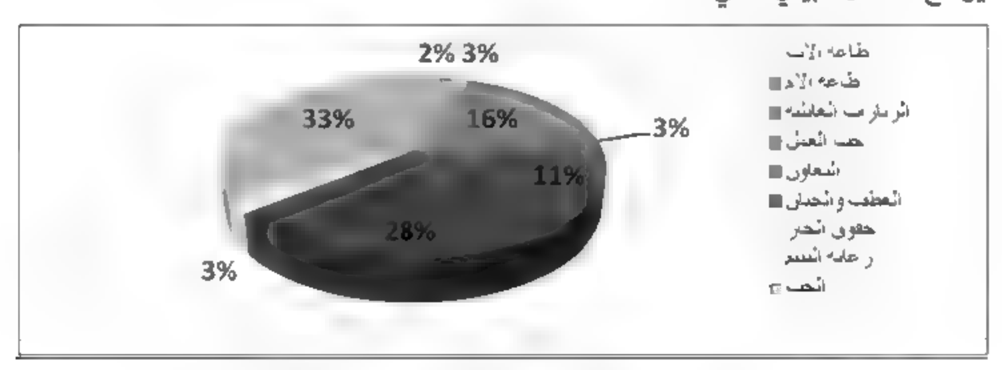
جدول (8)

يبين عدد تكرار مرات ظهور القيم الاجتماعية في المسلسل اليمني

القيم	طاعة الأب	طاعة الأم	الزيارات العائلية	حب العمل	التعاون	العطف والحنان	حقوق الجار	رعاية اليتيم	الحب	المجموع
التكرار	4	5	24	5	17	43	4	1	50	153
النسبة	2.6	3.3	15.7	3.3	11.1	28.1	2.6	0.6	32.7	100

بلغ إجمالي مرات تكرار ظهور القيم الاجتماعية في مشاهد المسلسل اليمني (153) مرة.تصدرتها نسبة تكرار الظهور للحب، وتحديداً بين الحبيبين (32.7%)، تلتها قيمة العطف والحنان التي جسدها المسلسل في العطف على الصغير ورعايته في إطار أسرته

ومجتمعه بنسبة (28.1%)، ثم قيمة الزيارات العائلية بين الأسر التي ترتبط برابط القربى، والتي تميز المجتمعات العربية والإسلامية، وتجسد روح التماسك والمودة في المجتمع بنسبة(15.7%)، وتلتها قيمة التعاون بنسبة (11.1%)، وحب العمل (3.3%)، وبذات النسبة طاعة الأم. بينما توارت نسبة طاعة الأب التي تتساوى مع قيمة حقوق الجار بنسبة(2.6%) لكل منهما، وفي الأخير رعاية اليتيم التي مثلت أقل القيم الاجتماعية، وبنسبة (0.6%). كما يوضح الشكل البياني التالي.



الشكل (7)

يوضح نسبة مرات تكرار ظهور القيم الاجتماعية في المسلسل اليمني

من خلال تحليلنا للقيم الأخلاقية والاجتماعية في مضامين المسلسل اليمني" أشواق وأشواك"؛ نجد أن عدد تكرار مرات الظهور للقيم الاجتماعية قد غلب على عدد تكرار مرات الظهور للقيم الأخلاقية، إذ بلغ عدد تكرار الظهور للقيم الاجتماعية (153).فيما ظهرت القيم الأخلاقية(109) مرات، ويعود سبب ذلك - في نظرنا -إلى أن المسلسل جسد صورة السلوكيات في الواقع الاجتماعي، وفقاً للفكرة الرئيسية التي قادت حلقات المسلسل على هذه الكيفية، ولعل أحداث المسلسل قد أفضت إلى تغلب قيم حداثية كالحب - مثلاً - على حساب قيم أخلاقية، واجتماعية مهمة كشحة ظهور ما يجسد طاعة الأب والأم في القيم الاجتماعية، والحياء في القيم الأخلاقية. وكل ذلك يعود إلى تغليب فاعلية التصاعد الدرامي تغليباً لا يعتمد على القيم الثقافية المرتكزة على القيم بأشكالها المختلفة، ويعود السبب – في نظرنا –إلى غياب الإستراتيجية الاتصالية الثقافية

التي يمكن من خلالها توجيه دراما المسلسلات التلفزيونية التوجيه المناسب؛ لتؤدي دورها الترفيهي والثقافي المناسب.

ثانياً: تحليل مضمون المسلسل الجزائري" القلادة ":

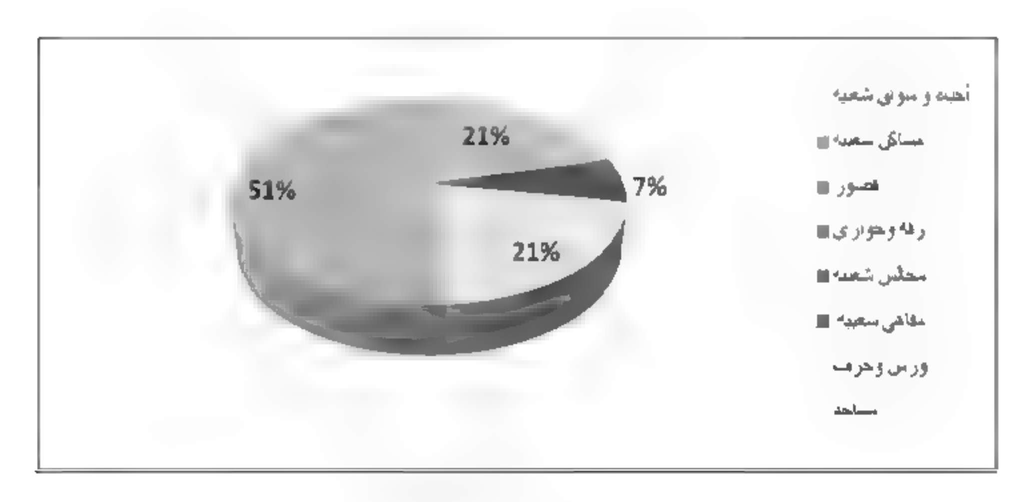
1- تحليل فئة الأماكن التقليدية:

جدول (9)

يبين تحليل فئة الأماكن التقليدية في المسلسل الجزائري

الأماكن	أحياء وأسواق شعبية	مساكن شعبية	قصور	أزقة وحواري	مجالس شعبية	مقاهي شعبية	ورش وحرف	مساجد	مزارع وبساتين	قرية	مواقع تاريخية	المجموع
التكرار	9	0	0	0	3	0	9	0	22	0	0	43
النسبة	20.9	0	0	0	7	0	20.9	0	51.2	0	0	100

يتبين من الجدول أن عدد المشهد التمثيلية في الأماكن التقليدية (الشعبية) قليلة جداً مقارنة في عدد المشاهد التمثيلية في الأماكن الحديثة؛ إذ بلغ عدد المشاهد في الأولى (43) مشهداً فقط،فيما بلغ عدد المشاهد في الأخرى (507) مشهداً، بفارق جوهري كبير، وقد توزعت مشاهد المسلسل في الأماكن التقليدية بين المزارع والبساتين بنسبة (51.2%)، ونقصد بها الحدائق الملحقة بالمساكن، والغابات والحدائق العامة، تلتها المشاهد التمثيلية في الورش التي نقصد بها أماكن إصلاح السيارات والأجهزة المختلفة، وبنسبة بلغت (20.9%)، متساوية مع نسبة المشاهد الممثلة في الأحياء والأسواق الشعبية، بينما ظهرت المجالس الشعبية لسبع مرات فقط، وبنسبة بلغت (7%)، ويوضح الشكل البياني تمثيلاً للبيانات والنسب المذكورة.



الشكل (8)

يوضح توزيع نسب الأماكن التقليدية بالمسلسل الجزائري

ومما سبق يتضح إن المسلسل الجزائري" القلادة" مسلسل يخاطب الصفوة الجزائرية كما سبقت الإشارة في تعليقنا على لغة الحوار التي اتبعها هذا المسلسل.

2- تحليل فئة الأماكن الحديثة:

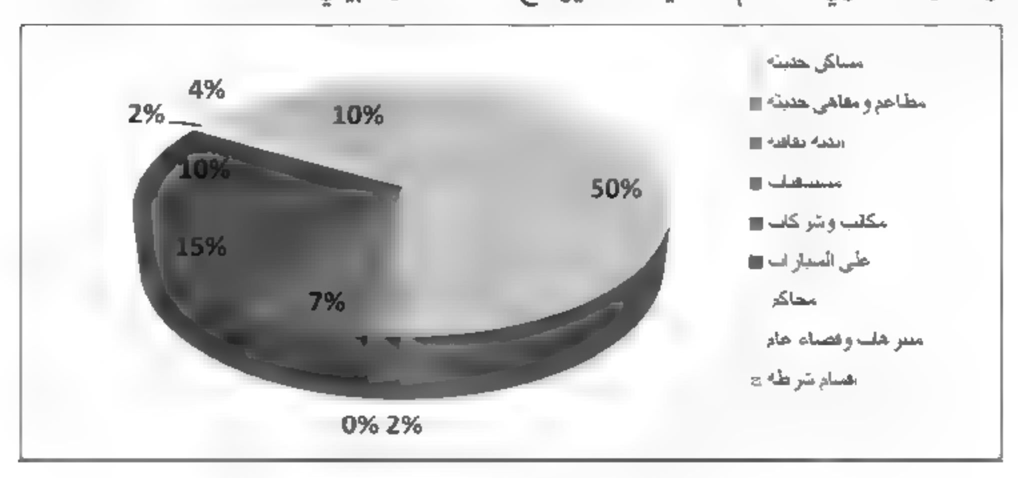
جدول (10)

يبين تحليل فئة الأماكن الحديثة في مشاهد المسلسل الجزائري

الأماكن	مساكن حديثة	مطاعم ومقاهي حديثة	أندية ثقافية	مستشفيات	مكاتب وشركات	على السيارات	محاكم	متنزهات وفضاء عام	أقسام شرطة	المجموع
التكرار	254	8	0	34	76	51	8	23	53	507
النسبة	50.1	1.6	0	6.7	15	10	1.6	4.5	10.5	100

تبين المعلومات الكمية في الجدول أن اغلب أماكن تمثيل المسلسل التلفزيوني الجزائري هي أماكن حديثة، وتحديداً في المساكن الحديثة؛ المتمثلة بالشقق السكنية والفلل التي بلغ عدد مشاهدها (254)؛أي بنسبة(50.1%) من إجمالي نسبة المشاهد في الأماكن الحديثة، وهي نسبة عالية جداً، ومنه يستدل إن المسسل لم يسع إلى تحقيق التنوع المكاني الذي بدوره سيحقق التنوع الموضوعي في مجريات الأحداث داخل المسلسل، ولعل

حصول المشاهد الممثلة في المكاتب والشركات على المرتبة الثانية من حيث نسبة تكرار الظهور التي بلغت (15%)، وبعدد(76) مشهداً، وهو العدد الذي يفوق عدد المشاهد الإجمالية للأماكن التقليدية (الشعبية) في مجمل المسلسل؛ وهو ما يدل بجلاء على أن المسلسل اكتفي بسرد القصة في إطار ضَيق من الشخصيات ومواقع التمثيل، ولعل الهدف من وراء ذلك هو تقليص التكاليف المالية التي كان يتوجب صرفها في أحوال التنوع والانتقال بين الأماكن، تليها نسبة المشاهد الممثلة في أقسام الشرطة ومتعلقاتها من سجون ومراكز تأديبية عامة بوقع (10.5%)، ثم المشاهد التمثيلية على السيارات بواقع (10%)، وتدلل النسب الباقية التي تمثل تكرار مرات الظهور في الأماكن الأخرى حقيقة استنتاجنا بأن هذا المسلسل يقدم فئة ثقافية نوعية دون الخوض في شيء من الثقافة الاجتماعية التي كان من السهل على المسلسل تقديمها بهدف تعزيز الفعل الثقافي في إطار الدراما ومحاكاة الواقع بما يعزز من القيم الاجتماعية المكونة للهوية، وقد تجلى ذلك في ظهور عدد من المشاهد في المتنزهات والاستراحات، وفي المطاعم الحديثة. كما يوضح ذلك الشكل البياني (9).



الشكل (9)

يوضح تحليل فئة الأماكن الحديثة في المسلسل الجزائري

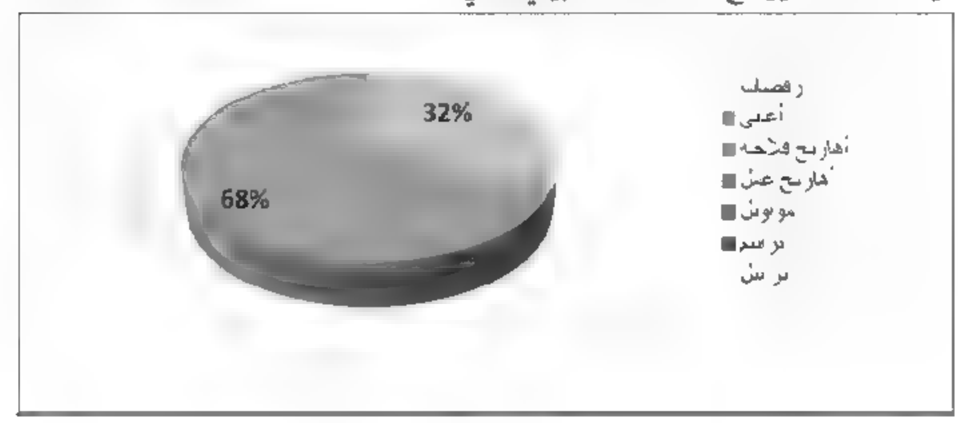
3- تحليل فئة الفنون الشعبية:

الجدول(11)

يبين تحليل فئات الفنون الشعبيةمن حيث المساحةالزمنية المسلسل الجزائري

الفنون الشعبية	رقصات	أغاني	أهازيج فلاحية	أهازيج عمل	مواويل	ترانيم	تراتيل	المجموع
مدة الظهور في كل الحلقات بالدقائق	2	4.3	0	0	0	0	0	0
النسبة	31.7	68.3	0	0	0	0	0	100

يبين جدول تحليل فئات الفنون الشعبية أن المساحة الزمنية المنتشرة في مضامين المسلسل الجزائري بلغت (6 دقائق و3 ثوان) فقط، وهي نسبة ضعيفة جداً، إذ اعتمد المسلسل على الموسيقى الغربية الجاهزة في تغطية الحاجة للموسيقى التصويرية، وفي المناسبات التي تتطلب الموسيقى، وقد ظهرت الأغنية الجزائرية كخلفية صوتية مسجلة في أحد المشاهد فقط، وبلغ إجمالي المسحة الزمنية للاغاني(68.7%)، وهي النسبة المناصفة لأغنية راقصة في مشهد أخر، وبلغت نسبتها (31.7%)، بينما لم يظهر أي استخدام للملامح الثقافية الأخرى كالأهازيج الفلاحية والعمل والمواويل والترانيم والتراتيل التي بلغت نسبتها جميعاً(0%). كما يوضح ذلك الشكل البياني التالي.



الشكل(10)

يوضح النسب البيانية لفئة الفلكلور في المسلسل الجزائري

ويعود ذلك إلى أن طبيعة التناول لقصة المسلسل التي اتخذت المنحى العصري الموغل بالتحضر؛ وذلك ناتج عن غياب الإستراتيجية الاتصالية الثقافية التي من المفترض أن تشترط النسب الممكنة لحجم المضامين الثقافية في دراما المسلسلات؛ ليكون ذلك من أسباب الترفيه والارتباط الثقافي على مستوى المشاهدة الداخلية، والتسويق والانتشار الثقافي على المستوى الخارجي ضمن القالب الدرامي الترفيهي.

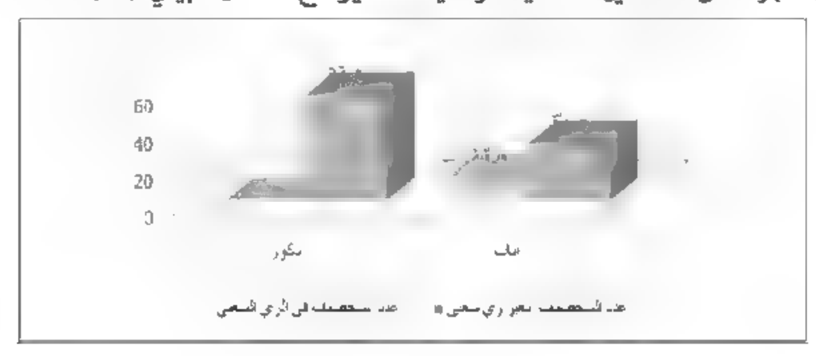
4- تحليل فئة الأزياء:

جدول(12)

يبين تحليل فئة الأزياء في المسلسل الجزائري

النوع	ذكور	النسة	إناث	النسبة	المجموع	النسبة
عدد الشخصيات في الزي الشعبي	0	0	5	12.8	5	12.8
عدد الشحصيات بغير زي شعبي	22	56.4	12	30.8	34	87.2
المجموع	22	56.4	17	43.6	139	100

يبين الجدول أن العدد الإجمالي للممثلين والممثلات في المسلسل الجزائري" القلادة" بلغ (38) ممثل وممثلة، بلغ عدد الذكور (22) ممثلاً، وعدد الممثلات (17) ممثلة، وبين أن نسبة الممثلين بالأزياء الشعبية من الذكور (0%) ومن الإناث (12.0%) وهن السجينات المرافقات للبطلة في المسلسل، ولم يظهر أي نوع من الأزياء الشعبية في غيرها، وظهر بذلك المسلسل مجرداً من المضامين الثقافية الوطنية. كما يوضح الشكل البياني (11).



الشكل البياني(11)

يوضح تحليل فئة الأزياء في المسلسل الجزائري

5- تحليل فئة العادات والتقاليد.

جدول (13)

يبين تحليل فئة العادات والتقاليد في المسلسل الجزائري

العادة	المواليد	الأعراس	الخطوبة	إكرام الضيف	المجموع
المجموع	0	0	0	0	0
النسبة	0	0	0	0	0

لم يتضمن المسلسل الجزائري أي نوع من العادات والتقاليد الاجتماعية في المواليد أو الخطوبة أو الأعراس أو إكرام الضيف، و يعود ذلكإلى كون قصة المسلسل قدمت بأسلوب عصري، بعيداً عن النمط التقليدي.

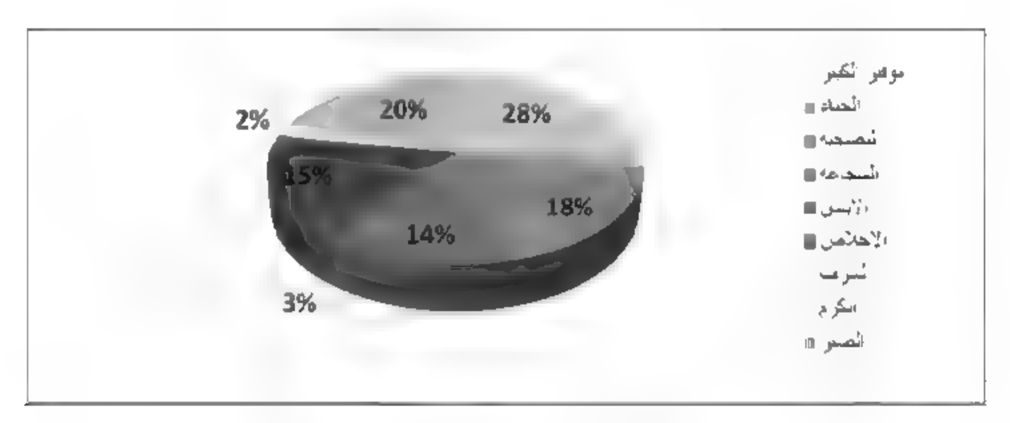
6- تحليل فئة القيم الأخلاقية:

جدول (14)

يبين تحليل فئات القيم الأخلاقية في المسلسل الجزائري

القيم	توقير الكبير	الحياء	التضحية	الشجاعة	الإيمان	الإخلاص	الشرف	الكرم	الصبر	المجموع
التكرار	36	0	24	18	4	20	3	0	26	131
النسبة	27.5	0	18.3	13.7	3.1	15.3	2.3	0	19.8	100

يبين الجدول أن إجمالي تكرار القيم الأخلاقية في المسلسل الجزائري بلغت (131) مرة، تصدرتها قيمة توقير الكبير بنسبة (27.5%)، تلتها قيمة الصبر بنسبة (19.8%)، والتضحية بنسبة (18.3%)، والإخلاص(15.3%)، وتقاربت نسبتي الشرف والإيمان كما يبين الشكل البياني رقم (12).



الشكل(12)

يوضح تحليل نسبة القيم الأخلاقية في المسلسل الجزائري

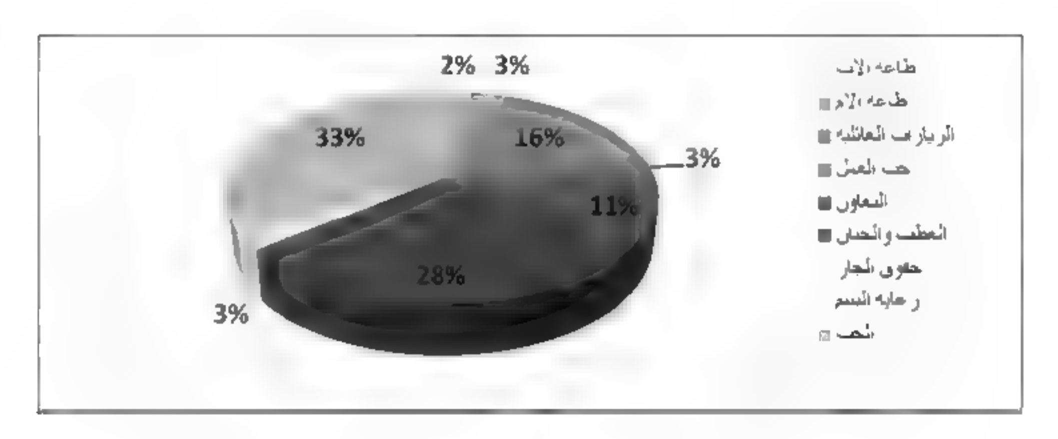
7- تحليل فئة القيم الاجتماعية.

الجدول(15)

يبين تحليل فئة القيم الاجتماعية في المسلسل الجزائري

القيم	طاعة الأب	طاعة الأم	الزيارات العائلية	حب العمس	التعاون	العطف والحنان	حقوق الجار	رعاية اليتيم	الحب	المجموع
التكرار	4	5	24	5	17	43	4	1	50	153
النسبة	2.6	3.3	15.7	3.3	11.1	28.1	2.6	0.6	32.7	100

بلغ إجمالي التكرار للقيم الاجتماعية في المسلسل الجزائري (153) مرة، تصدرتها قيمة الحب بنسبة (32.7%)، تلتها قيمة العطف والحنان بنسبة (28.1%)، ثم الزيارات العائلية بنسبة (15.7%)، ثم قيمة التعاون بنسبة (11.1%) التي تساوت مع قيمة طاعة الأم بذات النسبة، كما تساوت نسبة تكرار قيمة طاعة الأب مع نسبة مرات تكرار قيمة حقوق الجار (2.6%)، ورعاية اليتيم (1%)، ومن خلال التحليل لبيانات القيم الاجتماعية والأخلاقية يتضح تقارب النسبتين؛ من حيث الكم، وهو ما يوحي بالتوازن القيمي في مضامين المسلسل، كما يوضح الشكل البياني (13).



الشكل (13)

يوضح توزيع نسبة القيم الاجتماعية في المسلسل الجزائري

ثالثاً: تحليل مضمون المسلسل المصري"المصراوية في الريف والبنادر 2":

1- تحليل فئة الأماكن التقليدية:

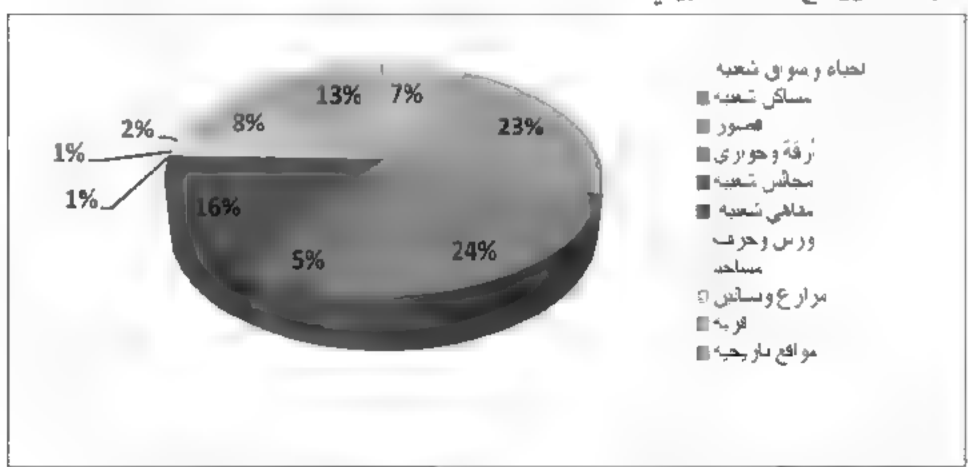
جدول(16)

يبين تكرار ظهور الأماكن التقليدية في المسلسل المصري

الأماكن	أحياء وأسواق شعبية	مساكن شعبية	قصور	أزقة وحواري	مجالس شعبية	مقاهي شعبية	ورش وحرف	مساجد	مزارع وبساتين	قرية	مواقع تاريخية	المجموع
التكرار	47	149	157	35	105	2	8	13	54	85	1	656
النسبة	7.2	22.7	23.9	5.3	16	0.3	1.2	2	8.2	13	0.2	100

بلغ عدد المشاهد التمثيلية في الأماكن التقليدية (الشعبية) في المسلسل المصري (656) مشهداً، تصدرتها المشاهد التمثيلية في القصور التي بلغ عددها (157) مشهداً، وبنسبة (23.9%)، تلتها نسبة المشاهد الممثلة في المساكن الشعبية بنسبة (22.7%)، ومن خلال هاتين النسبتين يتضح جوهر المسلسل الذي جمع بين عنصر الإبهار في القصور، بما تمثله بديكوراتها واكسسواراتها من هيبة وجلال، بالإضافة إلى ما تجسده المساكن الشعبية في الجهة المقابلة من روح اجتماعية عامة، تلتها نسبة المشاهد التمثيلية في المجالس الشعبية (16%) ثم المشاهد الممثلة في القرى المصرية الصعيدية المعروفة بملامح معمارها الطيني

بنسبة (13%)، والمشاهد الممثلة في المزارع والبساتين بنسبة (8.2%)، وهي المشاهد التي جسدت طبيعة الحياة الريفية وطبيعتها الممثلة لواقع ثقافي أصيل، ومثلها أيضاً واقع الحياة الثقافية في الأحياء الشعبية والأسواق التي بلغت نسبتها (7.2%)، والأزقة والحواري (5.3%)، وفي المساجد التي بلغت نسبتها (2%)، ومن هذا التنوع في طبيعة الحياة يجد المتلقي تنوعاً ثقافياً خلاباً، كما يوضح الشكل البياني (14).



الشكل (14)

يوضح توزيع نسبة فئة الأماكن التقليدية في المسلسل المصري

2- تحليل فئة الأماكن الحديثة:

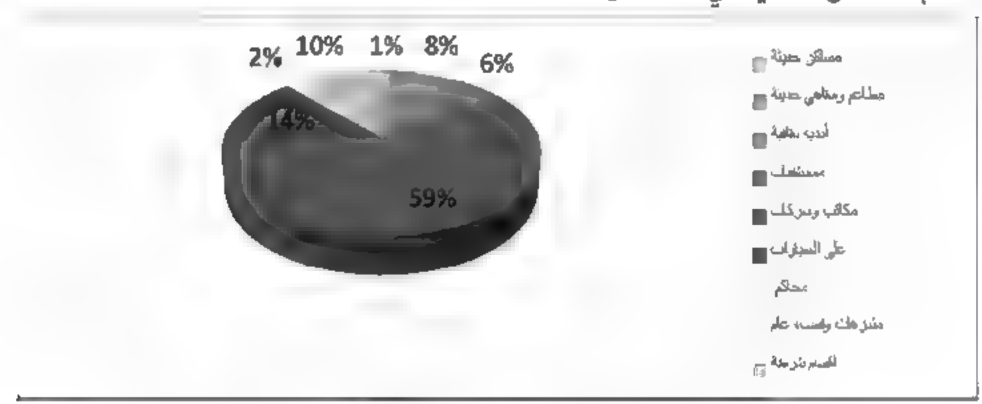
جدول (17)

يبين عدد مرات تكرار الأماكن الحديثة في المسلسل المصري

الأماكن	مساكن حديثة	مطاعم ومقاهي حديثة	أندية ثقافية	مستشفيات	مكاتب وشركات	على السيارات	محاكم	متنزهات وفضاء عام	أقسام شرطة	المجموع
التكرار	0	1	7	6	54	13	2	0	9	92
النسبة	0	1.1	7.6	6.5	58.7	14.1	2.2	0	9.8	100

تبين المعلومات الكمية في الجدول قلة عدد المشاهد التمثيلية في الأماكن الحديثة، إذ بلغ عددها (92) مشهداً، احتلت المكاتب والشركات موقع الصدارة بتجاوزها نصف العدد الإجمالي (54 %) مشهداً، وبنسبة (58.7%) تلتها المشاهد الممثلة على السيارات

بنسبة (14.1%)، ثم أقسام الشرطة ومتعلقاتها بنسبة (9.8%)، والأندية الثقافية (7.6%)، والمستشفيات (6.5%)، والمحاكم بنسبة (2.2%)، والمطاعم والمقاهي الحديثة بنسبة(1.1%)، فيما خلى المسلسل من المساكن الحديثة والشقق السكنية، ومن المتنزهات والفضاء العام. ويعود السبب بذلك - في نظرنا -إلى كون المسلسل قدم القصة مرتبطة بمرحلة تاريخية مزدهرة مادياً وفكرياً من تاريخ مصر في العهد الخديوي. ويوضح الشكل البياني التالي توزيعاً لنسب الأماكن الحديثة في المسلسل.



الشكل (15)

يوضح تحليل فئة الأماكن الحديثة في المسلسل المصري

3- تحليل فئة الفنون الشعبية.

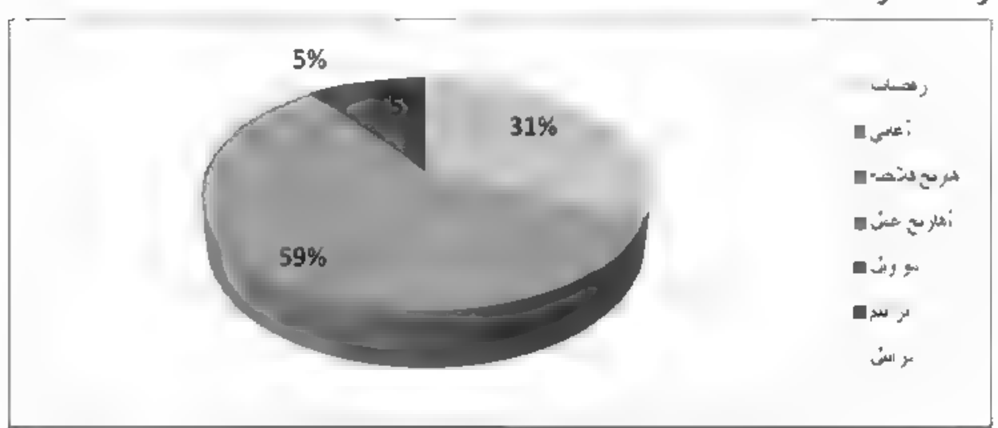
جدول (18)

يبين تحليل المساحة الزمنية للفنون الشعبية في المسلسل المصري

الفنون الشعبية	رقصات	أغاني	أهازيج فلاحية	أهازيج عمل	مواويل	ترانيم	تراتيل	المجموع
مدة الظهور في كل الحلقات بالدقائق	14.5	27.3	0	0	2.3	2.5	0	46.6
النسبة	31.1	58.6	0	0	4.9	5.4	0	100

بلغت المساحة الزمنية الإجمالية للفنون الشعبية المنتشرة في مضامين المسلسل التلفزيوني المصري أكثر من ساعة تلفزيونية (46.6%)، وهي مساحة كبيرة مقارنة

بالمسلسلين اليمني والجزائري، وقد توزعت هـذه المسـاحة بـين أغـان شـعبية تـم تجسـيدها بالصوت على خلفية المشاهد العاديـة، وبلغـت نسـبتها (58.6%)؛ أيمـا يتجـاوز نصـف بـاقي الفنون الشعبية الأخرى، تلتها نسبة الرقصات الشعبية بنسبة (31.1%)، تلتها الترانيم الدينيـة بنسبة (5.4%)، ثم المواويل (4.9%)، كما يوضـح ذلـك الشـكل البيـاني (16)، ومـن المؤكـد أن هذه المساحة الزمنية قد عمدت إلى تقديم الثقافة العربيـة المصريـة في مضـامين المسلسـل – وحدة الدراسة.



الشكل (16)

يوضح توزيع المساحة الزمنية للفنون الشعبية بالمسلسل المصري

4- تحليل فئة الأزياء.

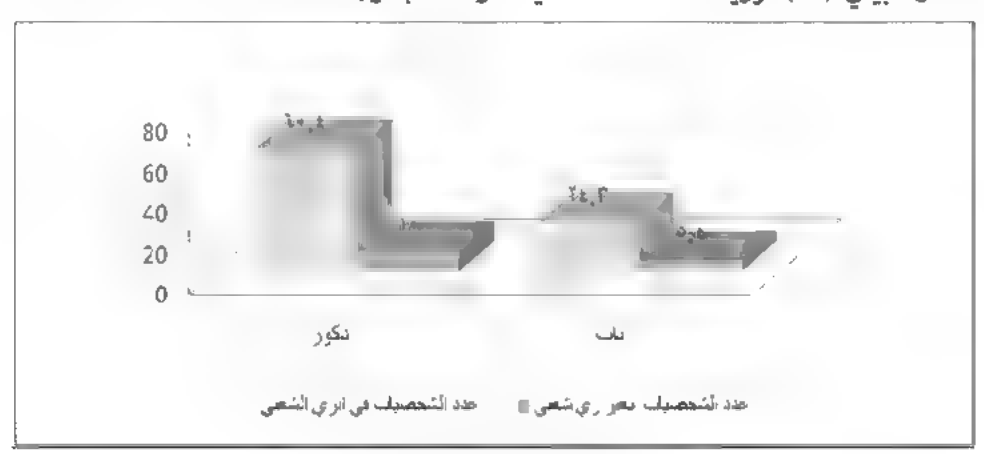
جدول (19)

يبين تحليل فئة الأزياء في المسلسل المصري " المصراوية 2"

النوع	ذكور	النسبة	إناث	النسبة	المجموع	السسة
عدد الشخصيات في الزي الشعبي	67	60.4	27	24.2	94	84.6
عدد الشخصيات بغير زي شعبي	11	10	6	5.4	17	15.4
المجموع	78	70.4	33	29.6	111	100

بلغ إجمالي عدد الممثلين والممـثلات في المسلسـل المصري (111) ممثـل وممثلـة، عـدد الممثلين (78)، وعـدد الممـثلات (33)، وبلـغ عـدد الممثلـين بـالزي الشـعبي المصري التقليـدي

(67) من العدد الإجمالي للشخصيات في الزي الشعبي، وبنسبة بلغت (60.4%)، وفي المقابل بلغ عدد الممثلات بالزي الشعبي (27%)؛ أي بنسبة (24%)، وبلغ العدد الإجمالي للمثلين والممثلات بالزي الشعبي (94%)، وبنسبة بلغت (84.6%)، وهي نسبة عالية جداً، ويكون بذلك المسلسل قد قدم الثقافة الشعبية، والواقع المصري بأهداف إستراتيجية واضحة. ويبين الشكل البياني (17) توزيعاً مفصلاً للشخصيات وفقاً للجدول أعلاه.



الشكل (17)

يوضح توزيعاً لتحليل لأزياء التقليدية والحديثة في المسلسل المصري

5- تحليل فئة العادات والتقاليد:

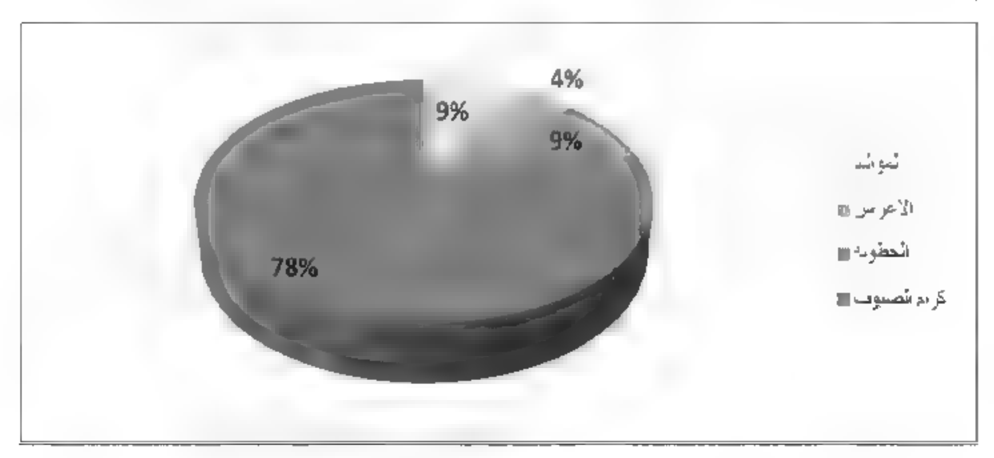
جدول (20)

يبين تحليل فئة العادات والتقاليد في المسلسل المصري

العادة	المواليد	الأعراس	الخطوبة	إكرام الضيف	المجموع
المجموع	2	1	2	18	23
النسبة	8.7	4.3	8.7	78.3	100

بلغ عدد مرات تكرار العادات والتقاليد الاجتماعية في المسلسل المصري (23) مرة، تركزت في عادة إكرام الضيف التي بلغت (78%) من إجمالي عدد مرات التكرار، وتساوت مرات تكرار ظهور عادتي المواليد وحفلات الخطوبة بنسبة (8.7%)، والأعراس (4.7%).ويوضح الشكل البياني (19) نسب هذه العادات والتقاليد في المسلسل، وتكمن

أهميتها كونها من العناصر الرئيسية في التشويق والجاذبية في الدراما، ومعلوم أن التشويق هو نوع من الترفيه؛ لهذا اعتمد المسلسل على إبراز هذه العادات بهدف إكساب المتعة في المشاهدة.



الشكل(18)

يوضح فئة العادات والتقاليد في المسلسل المصري

6- تحليل فئة القيم الأخلاقية:

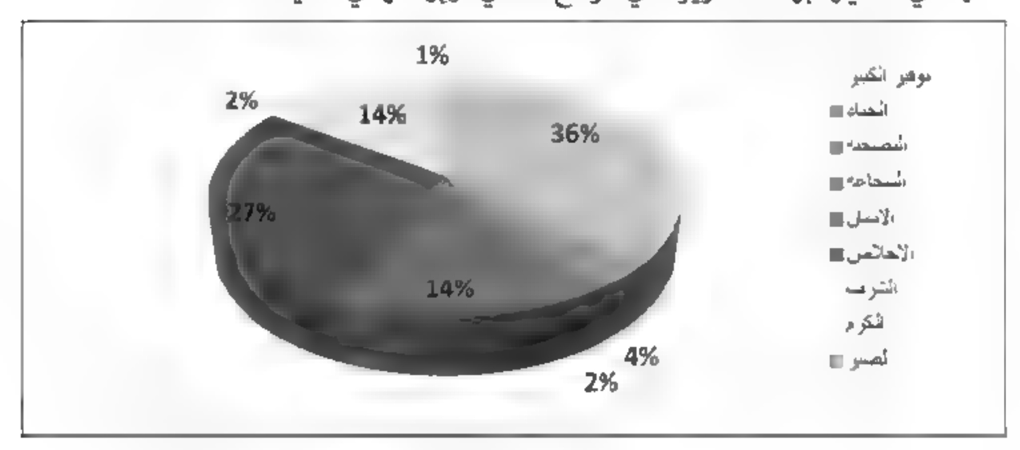
جدول (21)

يبين تحليل فئات القيم الأخلاقية في المسلسل المصري

القيم	توقير الكبير	الحياء	التضحية	الشجاعة	الإيمان	الإخلاص	الشرف	الكرم	الصبر	المجموع
التكرار	55	6	3	21	40	3	21	2	0	151
النسبة	36.4	4	2	13.9	26.5	2	13.9	1.3	0	100

بلغ عدد مرات تكرار القيم الأخلاقية في المسلسل المصري(151) مرة. جاءت قيمة توقير الكبير في مقدمتها بنسبة (36.4%)، تلتها قيمة الإيمان بنسبة (26.5%)، وتساوتا قيمتي الشرف والشجاعة بنسبة (13.9%)، ثم القيم الأخرى الحياء (4%)، والتضحية والإخلاص بنسبة (2%) لكل منهما. ويوضح ذلك الشكل البياني (20).

ومعلوم أن القيم الأخلاقية من أهم مرتكزات الثقافة في أي مجتمع، ويقع الدور على الدراما في تقديمها بهدف تعزيزها في الواقع الثقافي، وإرسائها في الحياة العامة.



الشكل (19)

يوضح توزيع فئات القيم الأخلاقية في المسلسل المصري

7- تحليل فئة القيم الاجتماعية:

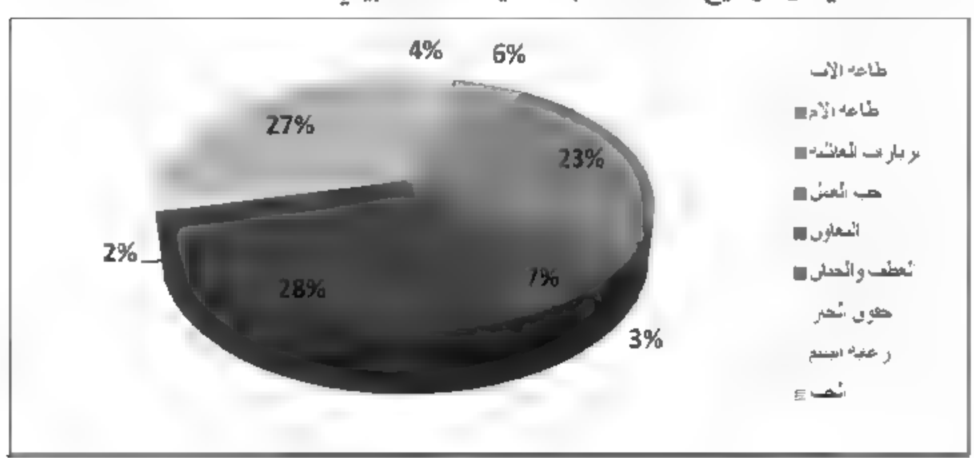
جدول (22)

يبين تحليل فئات القيم الاجتماعية في المسلسل المصري

القيم	طاعة الأب	طاعة الأم	الزيارات العائلية	حب العمل	التعاون	العطف والحنان	حقوق الجار	رعاية اليتيم	الحب	المجموع
التكرار	6	9	37	5	12	44	3	0	43	159
النسبة	3.8	5.7	23.3	3.1	7.5	27.7	1.9	0	27	100

تكرر ظهور ثمان قيم اجتماعية في المسلسل، عدا قيمة رعاية اليتيم الواردة في الجدول، وبلغ عدد مرات التكرار (159) مرة؛ تصدرتها قيمة العطف والحنان، المتمثل برعاية الصغير وإعطائه حقه من الحب والتوجيه والتعليم بنسبة (27.7%)، وهي قيمة اجتماعية ودينية حظ عليها ديننا الإسلامي الحنيف تلتها وبنسبة قريبة منها قيمة الحب (27%)، ثم القيمة الاجتماعية المتمثلة بالزيارات العائلية التي هي الأخرى من القيم الدينية التي أوصى بها ديننا في التراحم والفعل الجميل مع ذوي القربى والأرحام،

وبلغت نسبة مرات تكرارها (23.3%)، والتعاون بين أفراد المجتمع من أجل الخير بنسبة (7.5%)، ثم طاعة الأم بنسبة (5.7%)، فطاعة الأب بنسبة (3.8%)، وحقوق الجار بنسبة (1.9%). كما يمكن توضيح هذه النسب الكمية الشكل البياني (20).



الشكل (20)

يوضح توزيع فئة القيم الاجتماعية في المسلسل المصري

رابعاً: تحليل مضمون المسلسل السوري " بيت جدي":

1- تحليل فئة الأماكن التقليدية:

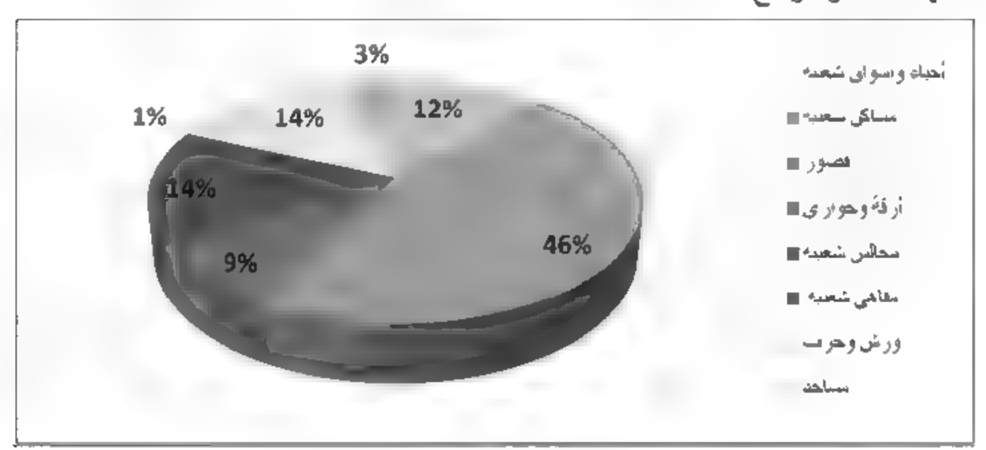
جدول (23)

يبين عدد مرات تكرار الأماكن التقليدية في المسلسل السوري

الأماكن	أحياء وأسواق شعبية	مساكن شعبية	قصور	أزقة وحواري	مجالس شعبية	مقاهي شعبية	ورش وحرف	مساجد	مزارع وبساتين	قرية	مواقع تاريخية	المجموع
التكرار	135	524	0	103	156	18	166	7	40	0	0	1149
النسة	11.7	45.6	0	9	13.6	1.6	14.4	0.6	03.5	0	0	100

يبين التحليل الكمي للمسلسل السوري عدد المشاهد التمثيلية التي تم تمثيلها في الأماكن التقليدية (الشعبية) بلغت (1149) مشهداً من إجمالي عدد المشاهد في المسلسل البالغة (1470) مشهداً، توزعت بين المساكن الشعبية التي بلغت نسبة تكرار ظهورها

(45.7%)، تلتها المشاهد التمثيلية في مواقع الورش والحرف بنسبة (14.4%)، ثم المجالس الشعبية بنسبة (13.6%)، ثم الأحياء والأسواق الشعبية بنسبة (11.7%)، تلتها المشاهد المصورة في الأزقة والحواري بنسبة (9%)، وفي المزارع والبساتين (3.5%). بينما خلا المسلسل من التمثيل في القصور والقرى والمواقع التاريخية، ويفصل الشكل البياني (21) توريع النسب الكمية كما هو موضح.



الشكل (21)

يوضح فئة الأماكن التقليدية في المسلسل السوري

2- تحليل فئة الأماكن الحديثة:

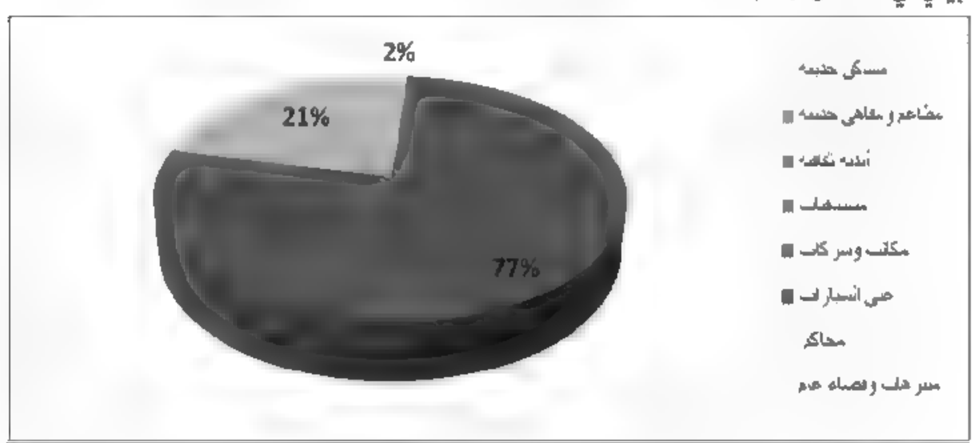
جدول (24)

يبين عدد مرات تكرار الأماكن الحديثة في المسلسل السوري

الأماكن	مساكن حديثة	مطاعم ومقاهي حديثة	أندية ثقافية	مستشفيات	مكاتب وشركات	على السيارات	محاكم	متنزهات وفضاء عام	أقسام شرطة	المجموع
التكرار	2	0	0	0	101	0	0	0	28	131
النسبة	1.5	0	0	0	77.1	0	0	0	21.4	100

بلغ عدد المشاهد الممثلة في الأماكن الحديثة في المسلسل السوري(131)، وهو عدد قليل جداً مقارنة بعدد المشاهد الممثلة في أماكن شعبية تقليدية – كما سبق استعراضنا لها -، وقد توزعت المشاهد في الأماكن الحديثة بنسب غلبت عليها المكاتب والشركات التي

بلغت (77.1%) تلتها المشاهد في أقسام الشرطة ومتعلقاتها من السجون، ومناطق التوقيف الشرطوية بنسبة بلغت (21.4%)، ومشهدين فقط من إجمالي المسلسل كانا في مساكن حديثة، ولم تظهر أي مشاهد في متنزهات أو فضاء عام أو المحاكم. كما يوضح ذلك التمثيل البياني في الشكل (22).



الشكل(22)

يوضح تحليل الأماكن الحديثة في المسلسل السوري

3- تحليل فئة الفنون الشعبية:

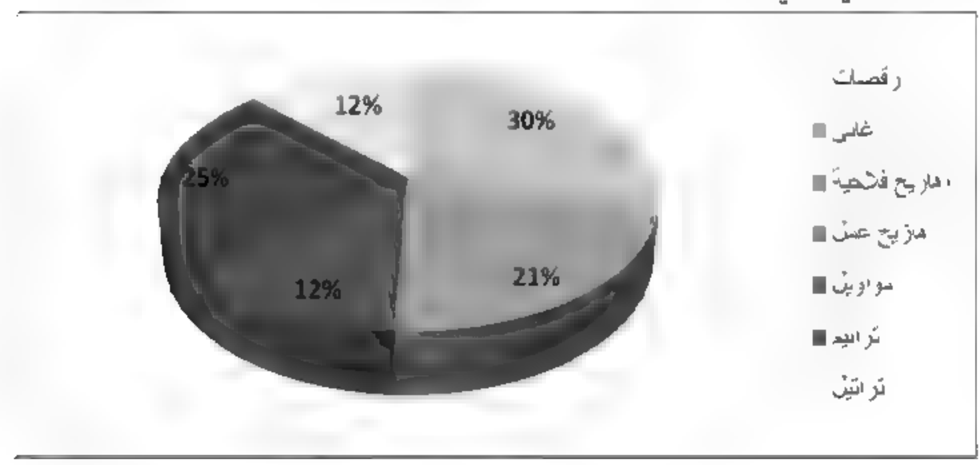
جدول (25)

يبين تحليل فئةالفنون الشعبية في المسلسل السوري

الفنون الشعبية	رقصات	أغاني	أهازيج فلاحية	أهازيج عمل	مواويل	ترانيم	تراتيل	المجموع
مدة الظهور في كل الحلقات بالدقائق	17.3	12.3	0	0	7	14.5	7.3	58.4
النسبة	29.6	21.1	0	0	12	24.8	12.5	100

حفل المسلسل السوري بمساحة كبيرة من الفلكور الشعبي السوري – الدمشقي – إذ بلغت المساحة الزمنية الإجمالية (58 دقيقة و40 ثانية)، توزعت بين الرقصات الشعبية التي بلغت (29.6%) من إجمالي هذه المدة، وتلتها الترانيم الشعرية التي تخللت معظم الحلقات بنسبة (24.8%)، وتأتي النسبة التالية لها للاغاني الشعبية الدمشقية الشيقة بنسبة

(21.1%)، ثم التراتيل القرآنية بنسبة (12.5%)، فالمواويل بنسبة (12%)، وخلى المسلسل من أهازيج الفلاحة والعمل؛ لأنه تم تمثيله في حي مدني لا مكان فيه لذلك. كما يوضح ذلك الشكل البياني التالي.



الشكل(23)

يوضح المساحة الزمنية للفنون الشعبية في المسلسل السوري

وبذلك يكون المسلسل قد قدم نسبة عالية من الفنون الشعبية التي تقع موضع تشويق ومتعة بالنسبة للمتلقي، وتكون دراما المسلسلات بذلك قد استطاعت تقديم الثقافة الشعبية بصورة مقبولة.

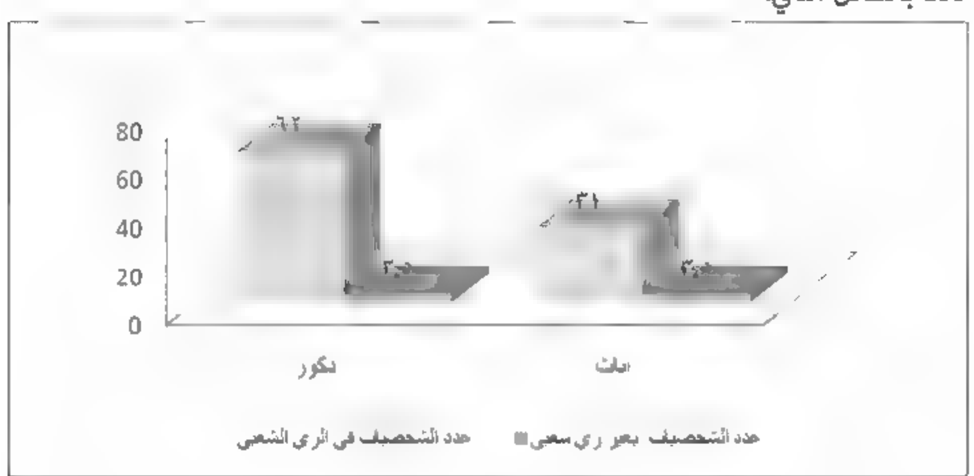
4- تحليل فئة الأزياء:

النوع	ذكور	النسبة	إناث	النسبة	المجموع	النسبة
عدد الشخصيات في الزي الشعبي	36	62	18	31	54	93
عدد لشخصيات بغير ري شعبي	2	3.5	2	3.5	4	7
المجموع	38	65.5	20	34.5	58	100

جدول (26)

يبين تحليل فئة الأزياء في المسلسل السوري

بلغ إجمالي عدد الممثلين والممثلات في المسلسل السوري (58) منهم (38) ممثل، و(20) ممثلة، ومن واقع التحليل الكمي والنوعي يبين الجدول العدد الإجمالي للمثلين والممثلات اللذين ظهروا في المسلسل بالزي الشعبي، وبلغ عددهم (54)، أي بنسبة (93%)، وهي نسبة عالية جداً. ويوضح الشكل البياني(25) تفصيلاً لهذه النسب. التي تنم عن أن المسلسل ثقافي، ويهدف إلى تقديم الشخصية العربية بهويتها وكيانها الأصيل، ويمكن تمثيل ذلك بالشكل التالي:



الشكل البياني(24)

يوضح توزيعاً لتحليل النسب البيانية للأزياء التقليدية والحديثة في المسلسل

5- تحليل فئة العادات والتقاليد:

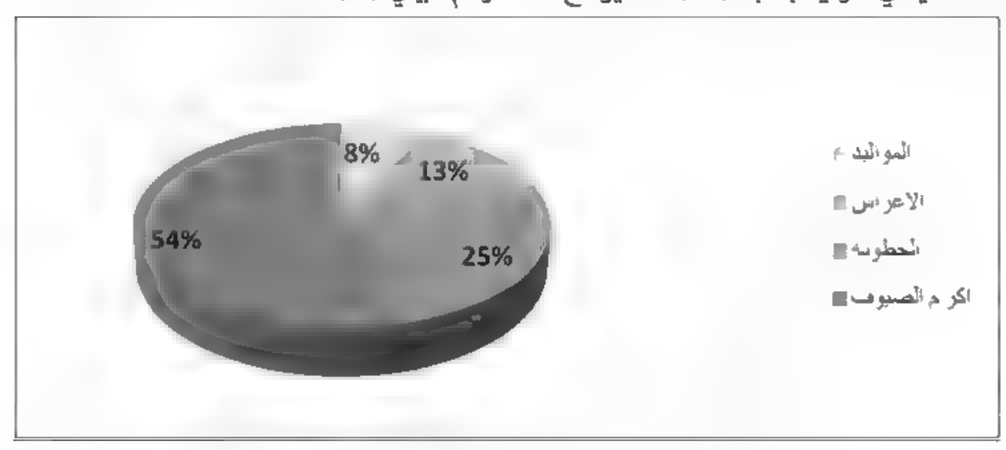
جدول (27)

يبين تحليل فئة العادات والتقاليد في المسلسل السوري

العادة	المواليد	الأعراس	الخطوبة	إكرام الضيف	المجموع
المجموع	6	10	19	42	77
النسبة	8	13	25	54	100

يتبين من تحليل فئة العادات والتقاليد في المسلسل السوري أن مرات التكرار التي ظهرت فيها هي (77) مرة توزعت بين إكرام الضيف كعادة دينية وعربية بلغ عدد مرات تكرارها أكثر من نصف العادات الأخرى (54%) تلتها عادة الاحتفال بالخطوبة بما تمثله

من زغاريد ودبكات ورقصات بنسبة (25%)، ثم حفلات الأعراس بنسبة (13%)، وأخيراً العادات الاحتفالية في المواليد بنسبة (8%). كما يوضح ذلك الرسم البياني (25).



الشكل(25)

يوضح توزيع العادات والتقاليد في المسلسل السوري

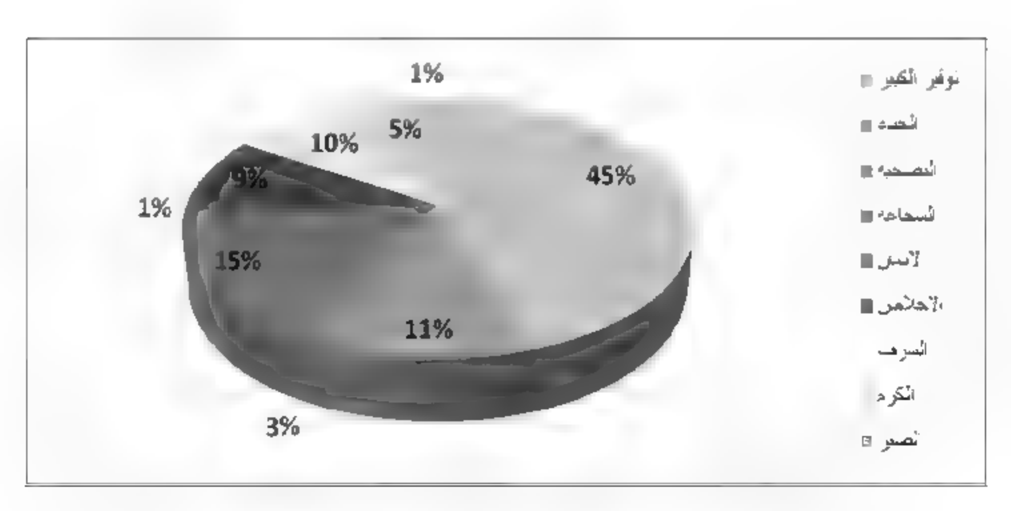
6- تحليل فئة القيم الأخلاقية:

جدول (28)

يبين تحليل فئة القيم الأخلاقية في المسلسل السوري

القيم	توقير الكبير	الحياء	التضحية	الشجاعة	الإيمان	الإخلاص	الشرف	الكرم	الصبر	المجموع
التكرار	84	21	6	28	2	16	18	10	2	187
النسبة	44.9	11.2	3.2	15	1.1	8.6	9.6	5.3	1.1	100

بلغ إجمالي تكرار الظهور لفئة القيم الأخلاقية في المسلسل السوري (187) مرة تصدرتها القيمة الأخلاقية توقير الكبير بنسبة (44.9%)، تلتها قيمة الشجاعة بنسبة (15%)، وقيمة الحياء بنسبة (11.2%)، ثم قيمة الشرف والعرض بنسبة (9.6%) تليها قيمة الإخلاص في العلاقات الاجتماعية المختلفة التي بلغت (8.6%)، والكرم باعتباره من شيمة عربية ملازمة للثقافة الأصيلة، وبلغت مرات التكرار (5.3%) من إجمالي مرات تكرار القيم الأخلاقية في المسلسل. كما يوضح الشكل البياني (26).



الشكل البياني (26)

يوضح توزيع القيم الأخلاقية في المسلسل السوري

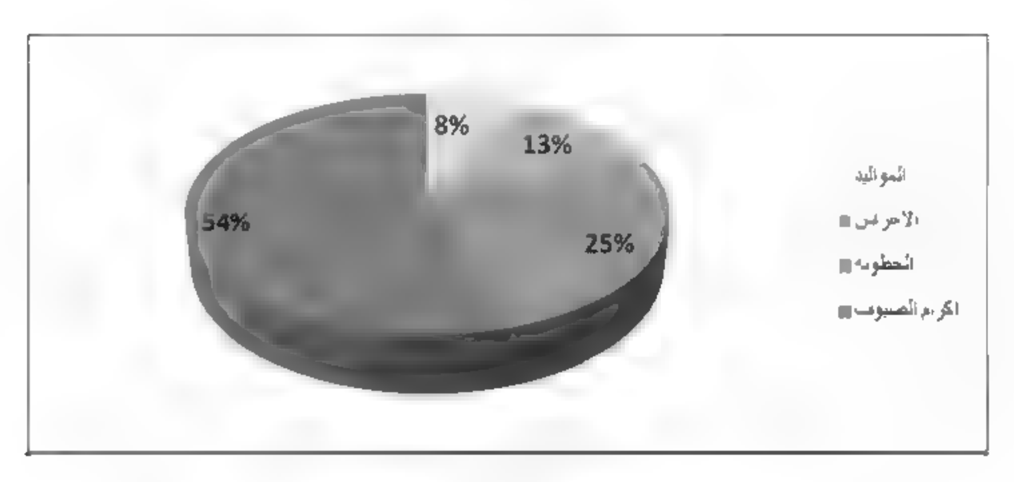
7- تحليل فئة القيم الاجتماعية:

جدول (29)

يبين تحليل فئة القيم الاجتماعية في المسلسل السوري

القيم	طاعة الأب	طاعة الأم	الزيارات العائلية	حب العمل	التعاون	العطف والحنان	حقوق الجار	رعاية اليتيم	الحب	المجموع
التكرار	22	7	21	10	22	64	53	19	36	254
النسبة	8.7	2.7	8.3	3.9	8.7	25.2	20.9	7.5	14.1	100

يبين الجدول عدد مرات تكرار ظهور القيم الاجتماعية في المسلسل السوري، وقد بلغت (254) مرة، توزعت بين قيمة العطف والحنان بنسبة (25.2%)، وحقوق الجار بنسبة (20.9%)، وقيمة الحب (14.1%)، وطاعة الأب المتساوية مع قيمة التعاون بنسبة (8.7%)، وتليها الزيارات العائلية بنسبة (8.7%)، ثم رعاية اليتيم (7.5%)، انتهاءً بقيمة حب العمل بنسبة (3.3%)؛ فقيمة طاعة الأم (2.7%).كما يوضح ذلك الرسم البياني (27).



الشكل (27)

يوضح توزيع فئات القيم الأخلاقية في المسلسل السوري

المحور الثاني:

- الدراسة التحليلية المقارنة لمضامين إستراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية.
- نتائج الدراسة.
- تفسير النتائج.
- الخاتمة.

في هذا المحور من الدراسة نقف على هدفها؛ المتمثل في الكشف عن السبب المؤدي إلى استمرار ظاهرةعجز الإعلام العربي عن إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية، في المشرق والمغرب العربي على السواء، وبقاء إنتاجه في إطار بلدين عربيين فقط. هما مصر وسورية دون غيرهما من البلدان العربية الأخرى، ولتحقيق ذلك؛ فإن الدراسة ستعتمد على نتائج التحليل الكمي والنوعي لمضامين إستراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية – الواردة في المحور الأول من هذا الفصل – ؛ لنتمكن على ضوئها من وضع المقارنة؛ بناءً على المعطيات الكمية والنوعية لنتائج تحليل مضمون الوحدات الأربع المحددة في العينة.

إن طبيعة المقارنة – وفقاً لما حددته الدراسة - بين البلدين العربيين الممثلين للقوة في إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية، والقادرة على تحقيق الانتشار على المستوى العربي– من جهة - وهما مصر وسورية، وبين البلدين العربيين الممثلين للضعف في إنتاج دراما لمسلسلات التلفزيونية، ولم يحققا أي انتشار على المستوى العربي، وهما اليمن والجزائر؛ ليتحقق على ضوء نتائج هذه المقارنة؛ ما تأكيد أو رفض فرضية الدراسة التي تنص على أن:

هناك علاقة إيجابيةبين درجة اعتماد دراما المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية على مكوّن إستراتيجية الاتصال الثقافي، وبين تحقيقيها للانتشار على المستوى العربي.مقارنة بنظيرتيها اليمنية والجزائرية.

أولاً: المقارنة بين الوحدتين المتقابلتين من حيث الفرق في توظيف الأماكن التقليدية:

يبين الجدول التالي المعطيات الكمية والنوعية لفئة الأماكن التقليدية التي تضمنتها الوحدتان المتقابلتان في الدراسة (مصر وسورية)، (اليمن والجزائر)، والتي على ضوئها يمكننا التعرف على مضامين الثقافة المادية في الوحدتين المتقابتين، واستنتاج ما يتفق أو يختلف مع فرضيتي الدراسة.

الأماكن	اليمن		الجزائر		مصر		سوريا		المجموع	النسبة
	التكرار	النسبة	التكرار	السبة	لتكرار	النسبة	التكرار	النسبة		
أحياء وأسواق شعبية	19	0.9	9	0.4	47	2.2	135	7.3	201	9 5
مساكن شعبية	65	3.1	0	0	149	7.1	524	24 8	738	35
قصور	0	0	0	0	157	7.4	0	0	157	7.4
أزقة وحواري	45	2.1	0	0	35	1.7	103	4.9	183	8 7
مجالس شعبية	74	3.5	3	0.1	105	5	156	7 4	338	16
مقاهي شعبية	10	0.5	0	0	2	0.1	18	0.9	30	1.5
ورش وحرف	20	0.9	9	0.4	8	0.4	166	8	203	9.7
مساجد	2	0.1	0	0	13	0.6	7	0.3	22	1
مزارع وبساتين	21	1	22	1	54	0.2	40	2	137	6.5
قرية	0	0	0	0	85	4	0	0	85	4
مواقع تاريخية	14	0.7	0	0	1	0	0	0	15	0.7
المجموع	270	12.8	34	1.6	656	31.1	1149	54.5	2109	100

جدول (30)

يبين مقارنة فئة الأماكن التقليدية بين الوحدات المتقابلة

الأماكن التقليدية - في نظرنا-، وكما سبقت الإشارة إليها في التعريف الإجرائي: هي تلك المواقع التي يتم تقديمها ضمن العمل الدرامي؛ لتمثل جزء من عناصر الثقافة المادية، وتكون بذلك أحد عناصر إستراتيجية الاتصال الثقافي في مكوّن دراما المسلسلات التلفزيونية؛ لذلك نجد أن فئة الأماكن جاءت في المسلسلات العربية على النحو التالي:

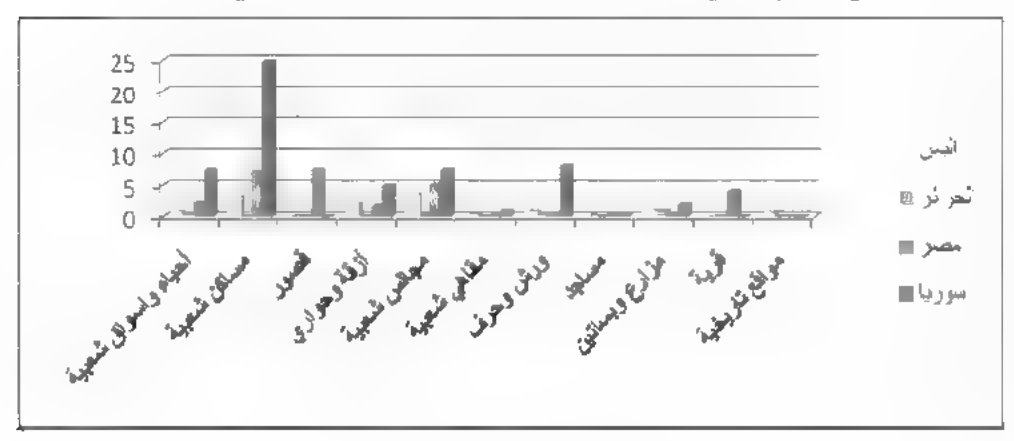
1 – إن إجمالي عدد المشاهد الممثلة في الأماكن التقليدية في كل المسلسلات – وحدات العينة - قد بلغ (2109) مشهداً، توزعت بنسب متفاوتة على مستوى وحدات العينة، تصدرتها المشاهد الممثلة في المساكن الشعبية بنسبة (35%) تلتها نسبة المشاهد الممثلة في المجالس الشعبية (16%) ثم المشاهد الممثلة في الورش والحرف (9.7%)، تلتها المشاهد الخارجية الممثلة في الأحياء والأسواق الشعبية (9.5%) التي تتساوى مع نسبة المشاهد الممثلة في المزارع والبساتين، وبلغت نسبة المشاهد في الحواري الشعبية والأزقة. (8.7%)، وفي القصور (7.4%)، والقرى (4%)، والمقاهي الشعبية (1.5%)، والمساجد بنسبة (1%)، ويوضح الشكل البياني التالي توزيعاً مفصلاً لهذه النسب.



الشكل (28)

يوضح توزيع نسب الأماكن التقليدية في كل المسلسلات العربية

1 - توضح البيانات الكمية في الجدول (30) كثافة عدد المشاهد الممثلة في الأماكن التقليدية في المسلسلين المصري والسوري، وعلى العكس من ذلك نجد تدنٍ كبير لعدد المشاهد الممثلة في الأماكن التقليدية في المسلسلين اليمني والجزائري؛ حيث بيّنت المعلومات الكمية أن عددها الإجمالي في المسلسل المصري بلغ (656) مشهداً، وبنسبة (31.1%)، وفي المسلسل السوري بلغ عددها (1149) وبنسبة (54.5)، بينما وصل عددها في المسلسل اليمني (270) مشهداً فقط، وبنسبة قدرها (12.8%)، وفي المسلسل الجزائري بلغ عددها (34) مشهداً فقط، وبنسبة قدرها (1.6%)، كما يوضح الرسم البياني (29) توزيعاً مفصلاً لنسب الأماكن المبينة في الجدول.

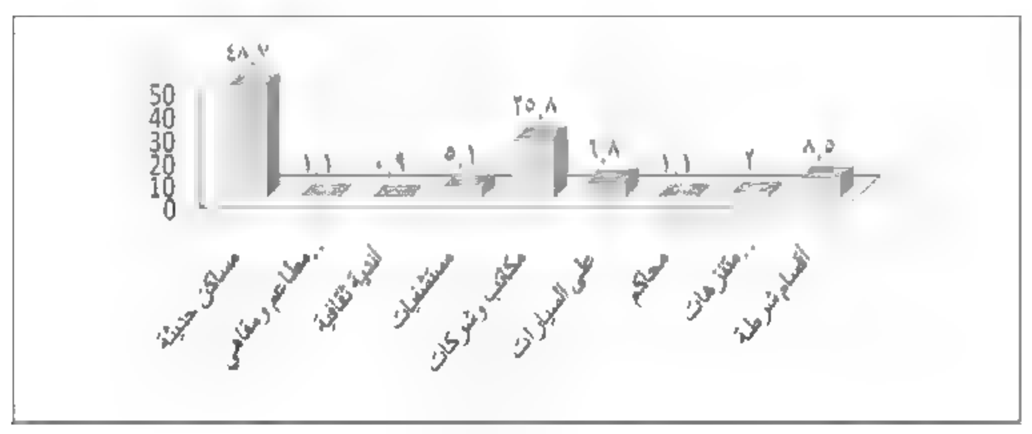


الشكل البياني(29)

يوضح مقارنة نسبة الأماكن التقليدية في المسلسلات العربية

ثانياً: المقارنة بين الوحدتين المتقابلتين من حيث توظيف الأماكن الحديثة:

إن الهدف من وراء تحليلنا لفئة الأماكن الحديثة في مضامين وحدات العينة هو الكشف عن عدد المشاهد الممثلة في وحدات العينة في الأماكن غير التقليدية، ومقارنة النتائج الكمية بين الوحدتين المتقابلتين في الدراسة، يوضح الشكل البياني التالي توزيع الأماكن الحديثة في إجمالي مسلسلات العينة.



الشكل(30)

يوضح توزيع نسبة الأماكن الحديثة في كل المسلسلات العربية

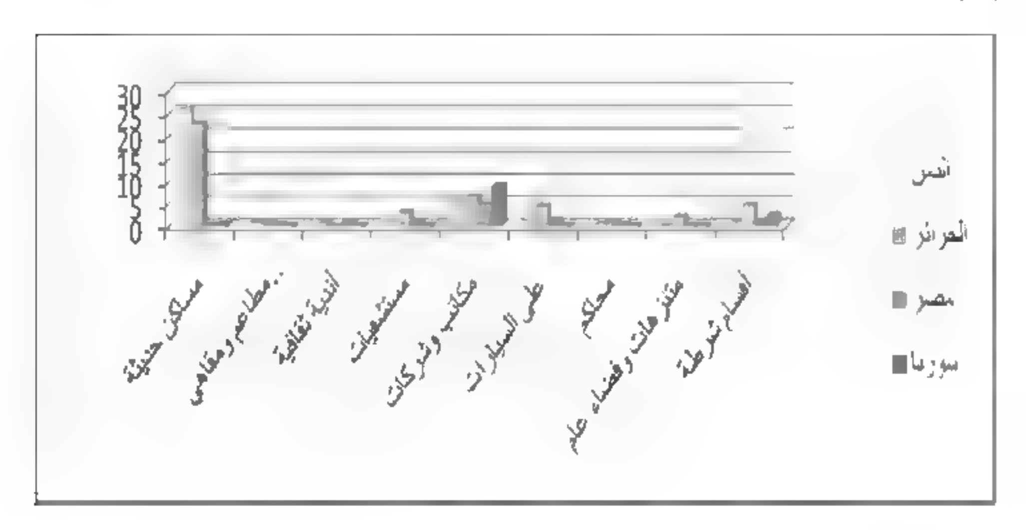
جدول (31)

يبين مقارنة فئة الأماكن الحديثة في الوحدات المتقابلة

الأماكن	اليمن		الجزائر		مصر		سوريا		المجموع	النسبة
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة		
مساكن حديثة	291	25.9	254	22.6	0	0	2	0.2	547	48.7
مطاعم ومقاهي حديثة	4	0.4	8	0.7	1	0.1	0	0	13	1.1
أندية ثقافية	3	0.3	0	0	7	0.6	0	0	10	0.9
مستشفيات	17	1.5	34	3	6	0.5	0	0	57	5.1
مكاتب وشركات	59	5.2	76	6.8	54	4.8	101	9	290	25.8
على السيارات	13	1.2	51	4.5	13	1.2	0	0	77	6.8
محاكم	2	0.2	8	0.7	2	0.2	0	0	12	1.1
متنزهات وفضاء عام	0	0	23	2	0	0	0	0	23	2
أقسام شرطة	5	0.4	53	4.7	9	0.8	28	2.5	95	8.5
المجموع	394	35	507	45.1	92	8.2	131	11.7	1124	100

وقد ظهرت الأماكن الحديثة في مفردات العينة كما يبين الجدول (30) كثافة عدد المشاهد الممثلة في الأماكن الحديثة في المسلسلين اليمني والجزائري؛ حيث بلغ عدد المشاهد الممثلة في المسلسل اليمني (394) مشهداً، وبنسبة قدرها (35%)، وبلغ عدد المشاهد الممثلة في ذات الأماكن في المسلسل الجزائري (507) مشهداً، وبنسبة بلغت (45.1%) من إجمالي العينة المدروسة، وعلى العكس من ذلك نجد تدنٍ كبير في عدد هذا

النوع من الأماكن في المسلسلين المصري والسوري؛ حيث بلغت نسبتها في المسلسل المصري (8.2%) فقط، وفي المسلسل السوري (11.7) فقط، وكما يوضح ذلك تفصيلاً الشكل البياني (31).



الشكل البياني (31)

يوضح مقارنة نسبة الأماكن الحديثة في المسلسلات العربية

وأوضحت هذه البيانات الكمية أن المسلسلين اليمني والجزائري اعتمدا على الأماكن الحديثة في تمثيلهما لأغلب المشاهد، وقد يرى المطلع أن مبرر ذلك يرجع إلى كون القصة عصرية، حداثية؛ ويستلزم الأمر ذلك، بينما الحقيقة أن هذا الاختيار يعود إلى كون مؤسسات الإنتاج تعمد إلى تنفيذ الإنتاج الغير مكلف مالياً.

ثالثاً:المقارنة بين الوحدتين المتقابلتين من حيث توظيف الفنون الشعبية:

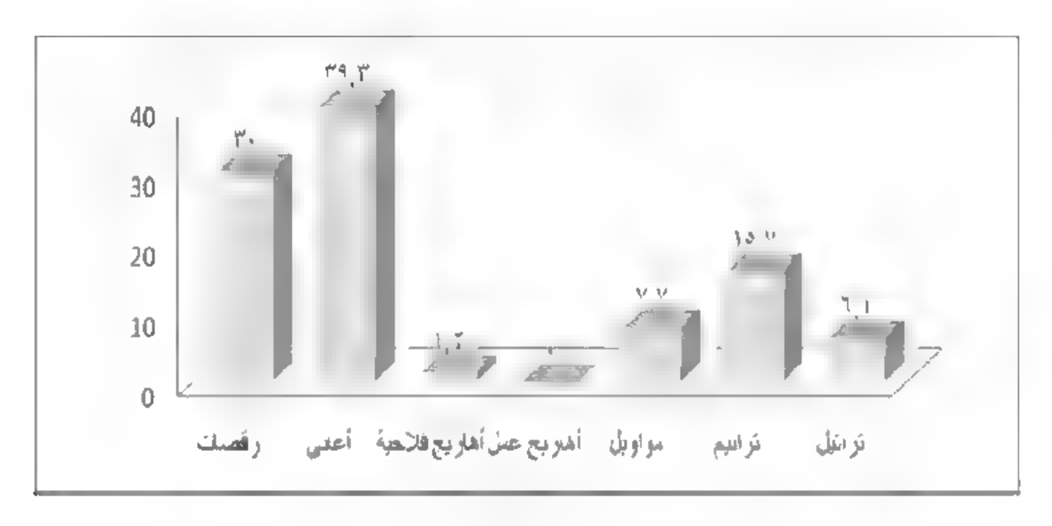
جدول (32)

يبين مقارنة فئة مساحة الفنون الشعبية في الوحدات المتقابلة

الفنون الشعبية	اليمن		الجزائر		مصر		سوريا		المجموع	
	مدة الظهور في كل الحلقات		مدة الظهور في كل الحلقات		مدة الظهور في كل الحلقات		مدة الظهور في كل الحلقات			
	دقيقة	النسبة	دقيقة	النسبة	دقيقة	النسبة	دقيقة	النسبة	دقيقة	النسبة
رقصات	2.3	2	2	1.7	14.5	12.4	17.3	14.8	36.1	30
أغاني	3.5	3	4.3	3.7	27.3	23.3	12.3	10.5	47.4	39.3
أهازيج فلاحية	1.5	1.2	0	0	0	0	0	0	1.5	1.2
أهازيج عمل	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
مواويل	0	0	0	0	2.3	2	7	6	9.3	7.7
ترانيم	2	1.7	0	0	2.5	2.1	14.5	12.4	19	15.7
تراتيل	0	0	0	0	0	0	7.3	6.2	7.3	6.1
المجموع	9.3	7.7	6.3	5.2	46.6	38.7	58.4	48.4	120.6	100

الفنون الشعبية من العناصر الجوهرية في ثقافات الشعوب والمجتمعات، وتتمثل -كما اشرنا في القسم النظري من الدراسة - بصور وأشكال مختلفة، تم حصر مساحتها الزمنية التي ظهرت في عينة الدراسة، وجاءت على النحو الاتي:

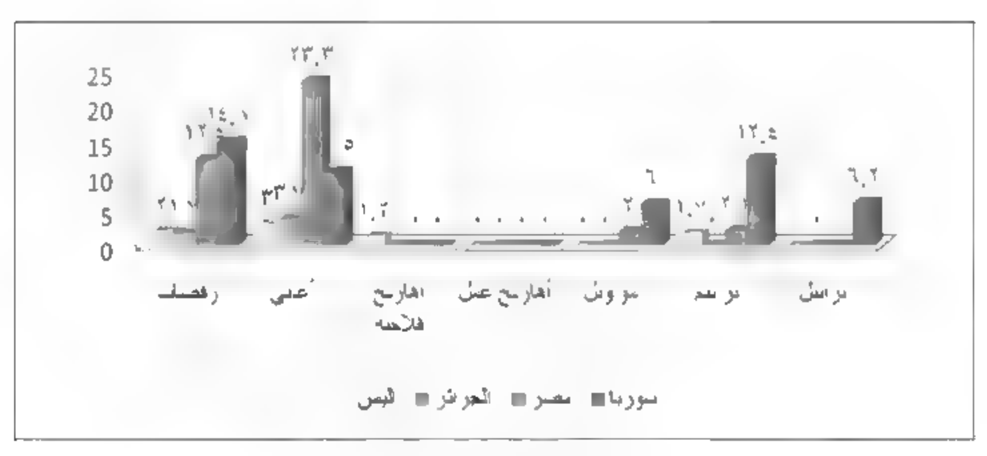
1 - إن إجمالي المساحة الزمنية للفنون الشعبية في كل الوحدات - عينة الدراسة - تجاوزت الساعتين، وتركزت في الأغاني الشعبية التي تظهر كخلفية صوتية لبعض المشاهد التمثيلية، وتارة أخرى كجزء من الرقصات الشعبية، بلغت نسبتها (39.3%)، تلتها الرقصات الشعبية بنسبة (30%) والترانيم الدينية والشعرية بنسبة (15.7%)، والمواويل (7.7%)، فالتراتيل القرآنية بنسبة (6.1%)، والأهازيج الفلاحية (1.2%)، ويمكن تمثيل هذه النسب بيانياً بالشكل التالي:



الشكل (32)

يوضح توزيع نسبة الفنون الشعبية في كل المسلسلات العربية

ومن تحليلنا للبيانات الكمية في الجدول (31)يتبين كثافة المساحة الزمنية للفنون الشعبية في المسلسلين السوري والمصري، وشحتها في المسلسلين اليمني والجزائري؛ إذ بلغت نسبتها في المسلسل السوري (48.4%) من إجمالي نسبة الفنون الشعبية في وحدات العينة المدروسة، وهي نسبة كبيرة تصل إلىقرابة نصف المساحة الإجمالية من وحدات العينة، يليها المسلسل المصري الذي بلغت نسبة الفنون الشعبية فيه (38.7%) من إجمالي المساحة في وحدات العينة، فيما توضح البيانات الكمية ظهور نسبة ضئيلة من هذه الفنون في المسلسلين اليمني والجزائري؛ إذ بلغت نسبتها في المسلسل اليمني (7.7%)، ووصلت في المسلسل الجزائري إلى(5.2 %)، وهما نسبتان ضئيلتان للغاية، ومن خلاهما نستدل على أن المسلسلات العربية المقابلة لكل من المسلسلات المصرية والسورية لا تعتمد على توظيف الفنون الشعبية في مضامينها، وهو من الأسباب المؤدية إلى ضعفها، وعدم تمكنها من تحقيق الحضور على المستوى العربي، وانكفائها على المستوى الوطني.



الشكل(33)

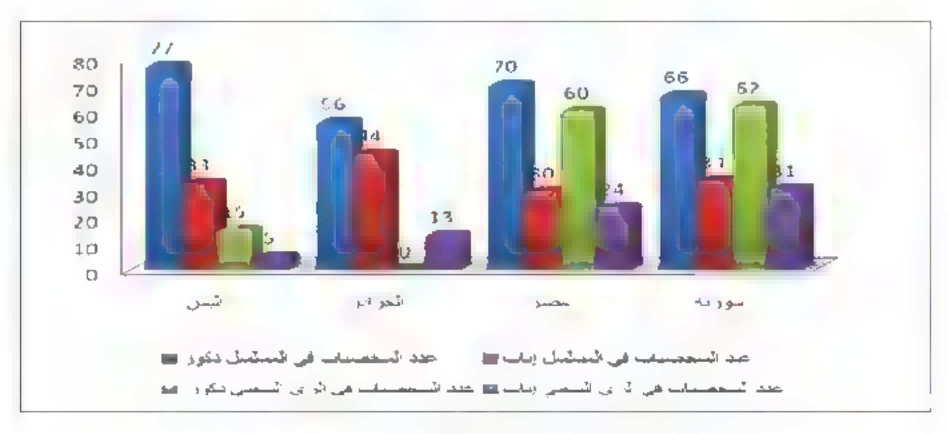
يوضح نسبة الفنون الشعبية في الوحدتين المتقابلتين

رابعاً: المقارنة بين الوحدتين المتقابلتين من حيث توظيف الأزياء الشعبية:

جدول (33)

يبين مقارنة فئة الأزياء في الوحدات المتقابلة

النوع	عدد الشخصيات في المسلسل				المجموع		عدد الشخصيات في الزي الشعبي				المجموع	
	ذكور	النسبة	إناث	النسبة	العدد	النسبة	دكور	النسبة	إناث	النسبة	العدد	النسبة
اليمن	46	77	14	33	60	100	9	15	3	5	12	20
الجزائر	22	56	17	44	39	100	0	0	5	13	5	13
مصر	78	70	33	30	111	100	67	60	27	24	94	85
سورية	38	66	20	34	58	100	36	62	18	31	54	93



الشكل (34)

يوضح مقارنة نسبة الشخصيات بالزي الشعبي في كل المسلسلات المتقابلة

يبين الجدول (32) الفروق الكمية الكبيرة من حيث استخدام الأزياء الشعبية في المسلسل المصري والمسلسل السوري من جهة، والمسلسل اليمني والمسلسل الجزائري من جهة أخرى، حيث وجد أن المسلسلين المصري والسوري يغلب على شخصياتهما الظهور بالأزياء الشعبية، حيث ظهرت الشخصيات التي ترتدي الزي الشعبي في المسلسل السوري بنسبة (93%) من إجمالي عدد الشخصيات، وبلغت (85%) في المسلسل المصري، وهما نسبتان كبيرتان، بينما تؤكد بيانات الجدول انحداراً كبيراً لعدد الشخصيات التي ترتدي الزي الشعبي في المسلسلين اليمني والجزائري؛ إذ بلغت نسبة الشخصيات في الزي الشعبي في المسلسل اليمني (20%) فقط، وفي المسلسل الجزائري (13%)، وهما نسبتان لا يمكن الاعتداد بهما في تقديم دراما مسلسلات تستطيع القيام بمهام ثقافية، إلى جوار دورها في الترفيه والإمتاع، ويوضح الشكل البياني التالي توزيع النسب الإجمالية للبلدان المتقابلة في المقارنة.

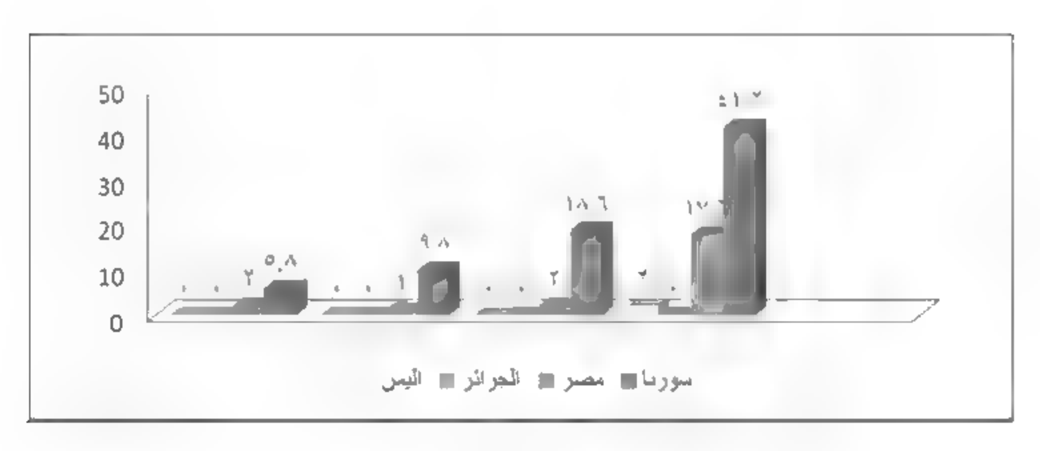
خامساً: المقارنة بين الوحدتين المتقابلتين من حيث توظيف العادات والتقاليد:

جدول (34)

يبين مقارنة فئة العادات والتقاليد في الوحدات المتقابلة

العادة	اليمن		الجزائر		مصر		سورية		المجموع	
	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة	العدد	النسبة
المواليد	0	0	0	0	2	2	6	5.8	8	7.8
الأعراس	0	0	0	0	1	1	10	9.8	11	10.8
الخطوبة	0	0	0	0	2	2	19	18.6	21	20.6
إكرام الضيف	2	2	0	0	18	17.6	42	41.2	62	60.8
المجموع	2	2	0	0	23	22.6	77	75.4	102	100

يوضح الجدول (33) أن العدد الإجمالي لمرات تكرار الظهور للعادات والتقاليد الاجتماعية في المواليد والخطوبة والأعراس وإكرام الضيف بلغ (102) مرة، وقد سيطر المسلسلان المصري والسوري على النسة الإجمالية بواقع (98%)، وباقي النسبة التي لا تذكر والمقدرة ب (2%) وجدت في عادة اجتماعية واحدة في المسلسل اليمني، وهي عادة " إكرام الضيف" التي تكررت لمرتين فقط، وفي المقابل لم يحفل المسلسل الجزائري بشي من هذه العادات والتقاليد التي تعد من المرتكزات الثقافية في أي مجتمع، وهذا يدل بجلاء على عدم عناية الدراما العربية - الممثلة للإنتاج الدرامي الضعيف في عينة الدراسة – بالمكوّن الثقافي، ويعود ذلك إلى كونها لا تعتمد على إستراتيجية اتصال ثقافي، وعلى العكس من ذلك نجد أن درام المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية تعتمد على هذا المكوّن الثقافي في إنتاجها، والشكل البياني (33) يوضح البيانات الكمية الواردة في الجدول تفصيلاً.



الشكل (35)

يوضح مقارنة نسبة العادات والتقاليد في كل المسلسلات المتقابلة

سادساً: المقارنة بين الوحدتين المتقابلتين من حيث توظيف القيم الأخلاقية:

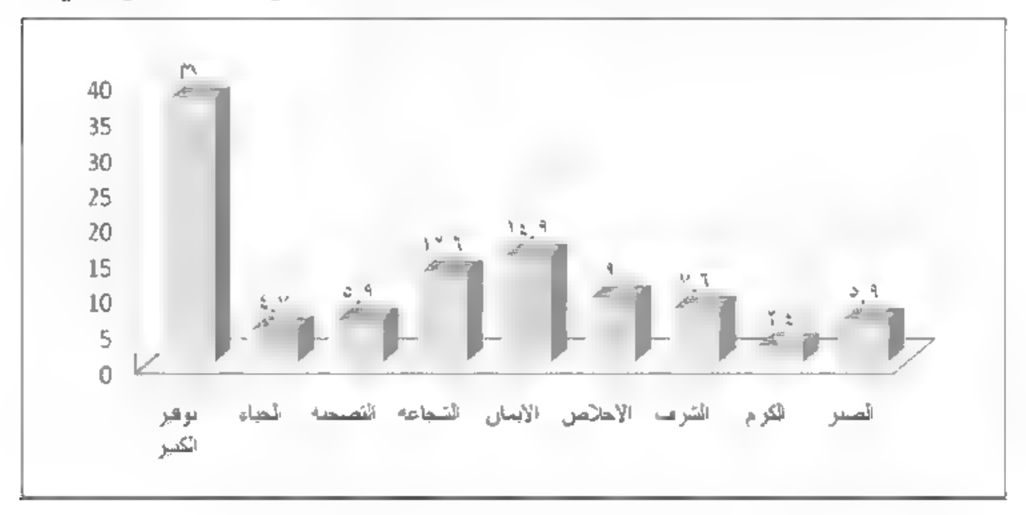
جدول (35)

يبين مقارنة فئة القيم الأخلاقية في الوحدات المتقابلة

القيم	اليمن		الجزائر		مصر		سورية		المجموع	النسبة
	التكرار	النسبة	التكرار	السبة	التكرار	لنسبة	التكرار	النسبة		
توقير الكبير	39	6.7	36	6.2	55	9.5	84	14.5	214	37
الحياء			0	0	6	1	21	3.6	27	4.7
التضحية	1	0.2	24	4.2	3	0.5	6	1	34	5.9
الشجاعة	6	1	18	3	21	3.6	28	4.8	73	12.6
الإيمان	40	7	4	0.7	40	6.9	2	0.3	86	14.9
الإخلاص	13	2.2	20	3.5	3	1	16	2.8	52	9
الشرف	2	0.3	3	0.5	21	3.6	18	3	44	7.6
الكرم	2	0.3	0	0	2	0.3	10	1.7	14	2.4
الصبر	6	1	26	4.5	0	0	2	0.3	34	5.9
المجموع	109	19	131	22.7	151	26	187	32.4	578	100

يبين الجدول (34) أن المسلسلين المصري والسوري - الممثلين في عينة الدراسة- قد احتويا على نسبة عالية من القيم الأخلاقية تفوق النسبة التي تضمناها المسلسلين اليمني والجزائري، وقد جاءت البيانات الكمية والنوعية على النحو التالي:

1 - بلغ إجمالي عدد مرات تكرار ظهور القيم الأخلاقية في كل المسلسلات العربية الممثلة في عينة الدراسة (578) مرة. تصدرتها القيمة الأخلاقية احترام وتوقير الكبير، ثم قيمة الإيمان والشجاعة والإخلاص والشرف، ووفقاً للنسب الموضحة في الشكل البياني التالي.

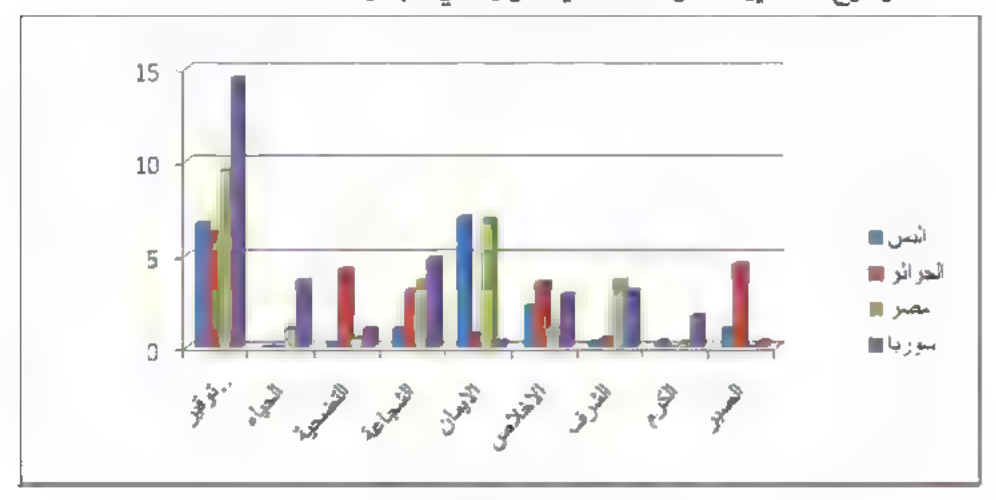


الشكل البياني (36)

يوضح توزيع القيم الأخلاقية في كل المسلسلات العربية

2-تفاوتت القيم الأخلاقية من حيث تكرار مرات الظهور بين المسلسلات المتقابلة في هذه المقارنة؛ حيث مثلت حضوراً في المسلسلين اليمني والجزائري، وهو ما لم يحققانه المسلسلين المصري والسوري، والعكس في بعض القيم الأخرى؛ فقيمة الإيمان تصدر حضورها في المسلسل اليمني، وتميّز المسلسل الجزائري بثلاث قيم هي التضحية والإخلاص والصبر. بينما لم تشكل حضوراً يذكر في القيم الأخرى كالشجاعة والكرم والحياء، ومازال المسلسلين المصري والسوري يتصدران

النسبة الكمية الإجمالية بواقع يزيد عن (58%) وفي الشكل البياني (34) مزيداً من التوضيح لمضامين المعلومات الكمية الواردة في الجدول.



الشكل (37)

يوضح مقارنة نسبة القيم الأخلاقية في المسلسلات المتقابلة

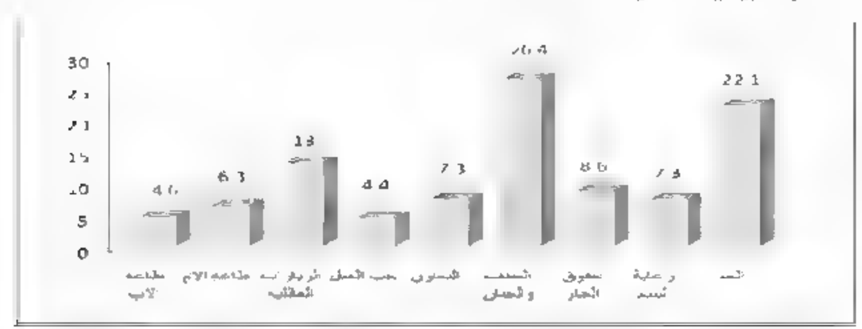
سابعاً: المقارنة بين الوحدتين المتقابلتين من حيث توظيف القيم الاجتماعية:

جدول (36)

يوضح مقارنة نسبة القيم الاجتماعية في المسلسلات المتقابلة

القيم	اليمن		الجزائر		مصر		سوريا		المجموع	النسبة
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	المسة	التكرار	النسبة		
طاعة الأب	4	0.6	0	0	6	1	22	3.1	32	4.6
طاعة الأم	5	0.7	23	3.3	9	1.3	7	1	44	6.3
الزيارات العائلية	24	3.4	9	1.3	37	5.3	21	3	91	13
حب العمل	5	0.7	11	1.6	5	0.7	10	1.4	31	4.4
التعاون	17	2.4	0	0	12	1.7	22	3.1	51	7.3
العطف والحنان	43	6.1	34	5	44	6.3	64	9.1	185	26.4
حقوق الجار	4	0.6	0	0	3	0.4	53	7.6	60	8.6
رعاية اليتيم	1	0.1	31	4.4	0	0	19	2.7	51	7.3
الحب	50	7.1	26	3.7	43	6.1	36	5.1	155	22.1
المجموع	153	22	134	19.3	159	22.8	254	36	700	100

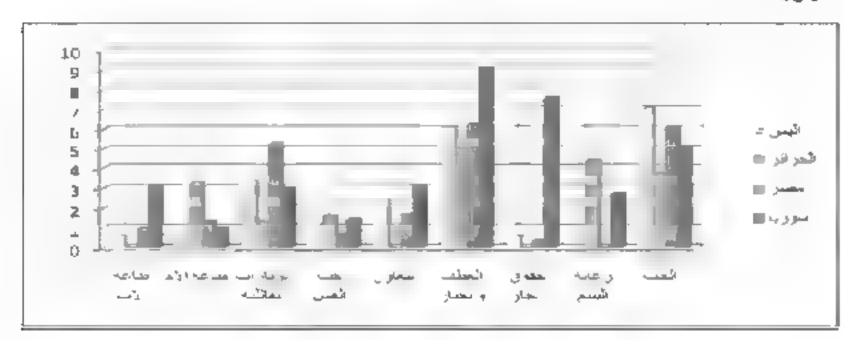
بلغ عدد مرات تكرار ظهور القيم الاجتماعية في المسلسلات العربية (700) مرة، منها نسبة (36%) في المسلسل السوري و(22.8%) في المسلسل المصري، بينما بلغت (22%) في المسلسل اليمني و(19.3%) في المسلسل الجزائري، تصدرتها قيمة العطف والحنان وقيمة الحب والزيارات العائلية ثم طاعة الأم وحقوق الجار والتعاون، ويوضح الشكل البياني التالي توزيع النسب البيانية تفصيلاً.



الشكل (38)

يوضح توزيع نسبة القيم الاجتماعية في كل المسلسلات العربية

ومن واقع البيانات الكمية والكيفية في الجدول (35) يتبين تفوق المسلسلين المصري والسوري في نسبة القيم الاجتماعية بقرابة (60%) من إجمالي تكرار الظهور في مسلسلات العينة المدروسة، ويوضح الشكل البياني (36) توزيع القيم الاجتماعية، والنسب الكمية لتكرار مرات الظهور.



الشكل (39)

يوضح مقارنة نسبة القيم الأخلاقية في المسلسلات المتقابلة

خلاصة

تبين من تحليل مضمون وحدات العينة؛ أنه لا يمكن الفصل بين عناصر الثقافة في المجتمع وبين مضامين دراما المسلسلات التلفزيونية؛ لأن الدراما هي محاكاة للواقع؛ حيث تبيّن أن جميع المسلسلات – وحدات عينة الدراسة – لا تخلوا من المفردات الثقافية؛ إلا أن أهم ما بينته نتائج الدراسة التحليلية المقارنة بين البلدين العربيين المشين للقوة في الإنتاج الدرامي – مصر وسورية - وبين البلدين العربيين الممثلين للضعف في الإنتاج الدرامي أن السبب في قوة الإنتاج الدرامي التلفزيوني المصري والسوري؛ يعود إلى كونهما يعتمدان على استراتيجية اتصال ثقافي؛ وقد تمثل ذلك بكثافة وتنوع المفردات الثقافية في مضامينها، بينما ظهرت هذه المفردات ظهوراً محدوداً وغائب الفاعلية في مضمون المسلسلين الممثلين للبلدين العربيين الضعيفين في أنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية، اليمن والجزائر.

النتائج

بناءً على المعلومات والبيانات الكمية والنوعية التي توصلت إليها، يمكننا إيجاز نتائجها على النحو الآتي:

1- تبيّن أن دراما المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية تعتمد في مكوّنها على عناصر الثقافة المادية التقليدية؛ المتمثلة بالأماكن التراثية والشعبية بنسبة عالية جداً. بلغت (85.6%) من إجمالي الأماكن التقليدية في كل المسلسلات التلفزيونية العربية الممثلة في عينة الدراسة، وعلى النقيض من ذلك تبين أن المسلسلات التلفزيونية اليمنية والجزائرية وظفت عناصر الثقافة المادية الحديثة بنسبة عالية جداً بلغت (81.1%). ومن هاتين النسبتين المتناقضتين يتضح أن دراما المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية تعتمد على توظيف الأماكن التقليدية (الشعبية)؛ كونها من عناصر الثقافة المادية التي تعد من الجزئيات الرئيسية لمفهوم الثقافة (Culture)؛ وهما بذلك يحققان فاعلية اتصالية ثقافية، ويعد ذلك سبباً في تحقيقهما للانتشار على المستوى العربي.

وفي المقابل يعتبر عدم عناية المسلسلات العربية الأخرى الممثلة في العينة – اليمن والجزائر – بهذا المكوّن الثقافي يعد سبباً في عجزها عن تحقيق أي انتشار يتجاوز قنواتها الوطنية.

2- اتضح أن دراما المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية تعتمد في مضامينها على الفنون الشعبية بنسبة عالية جداً؛ حيث بلغت النسبة الإجمالية لمساحة الفنون الشعبية في المسلسلين السوري والمصري (87.1%) من إجمالي مساحة الفنون الشعبية في مضامين المسلسلات التلفزيونية العربية الممثلة في الدراسة، وهذه النسبة العالية جداً تعد قرينة واضحة؛ يستدل بها على حقيقة أن من أسباب تحقيقهما للقوة والانتشار على المستوى العربي هو اعتمادهما على هذه الفنون في تحقيق عناصر الشد والجاذبية والإمتاع.فيما بلغت مساحة الفنون الشعبية في المسلسلين اليمني والجزائري (12.9%)، وهي نسبة ضعيفة جداً، ومن ذلك يتبين أن سبب ضعفهما، وعدم انتشارهما على المستوى العربي هو شحة أو عدم اعتمادهما على هذه الفنون التي تعد أهم عناصر التشويق والجاذبية.

3- بيّنت الدراسة التحليلية المقارنة أن هناك فارقاً كبيراً جداً بين وحدتي الدراسة؛ من حيث توظيفهما للأزياء الشعبية كجزء من الموروث الثقافي. فالمسلسلان المصري والسوري يغلب على شخصياتهما الظهور بالأزياء الشعبية؛ حيث ظهرت الشخصيات التي ترتدي الزي الشعبي في المسلسل السوري بنسبة (93%) من إجمالي عدد الشخصيات، وبلغت (85%) في المسلسل المصري، وهما نسبتان كبيرتان تؤكدان أن إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية في هذين البلدين يقوم على أساس تقديم المقومات الثقافية لبلد كل منهما، وأن ذلك من أسباب انتشار إنتاجهما الدرامي على المستوى العربي، وفي المقابل تؤكد البيانات انحداراً كبيراً لعدد الشخصيات التيظهرت بالزي الشعبي في المسلسلين اليمني والجزائري؛ حيث بلغت في المسلسل اليمني (20%) فقط، وفي المسلسل الجزائري (13%)، وهما نسبتان لا يمكن الاعتداد

بهما في تقديم دراما مسلسلات، كما أنهمالا يستطيعان القيام بمهام ثقافية إلى جوار دورها في الترفيه والإمتاع.

4- اعتمدت مسلسلات العينة المصرية والسورية في مضامينهما على تقديم عدد من العادات والتقاليد؛ كعادة الاحتفاء بالمواليد والخطوبة والأعراس واستقبال الضيف؛ كعناصر رئيسية في الثقافة الاجتماعية. وبلغت مرات تكرار الظهور(98%) من إجمالي مرات الظهور في المسلسلات المحددة بالعينة، وهي نسبة تؤكد خلو المسلسلين المقابلين لهما في الدراسة من أي عادة من العادات الاجتماعية، ومن ذلك تستنتج الدراسة بأن السبب في ضعف المسلسلات العربية المقابلة لها في العينة يعود إلى عدم اعتمادها على تقديم العادات والتقاليد الاجتماعية في مضامينها.

5- تفوّق المسلسلان المصري والسوري على نظيريهما اليمني والجزائري؛ من حيث تكرار مرات ظهور القيم الأخلاقية بنسبة (58%) والقيم الاجتماعية بنسبة (58%) من إجمالي تكرار مرات ظهور هذه القيم في كل المسلسلات المحددة في عينة الدراسة.

تفسير النتائج:

يمكننا وضع تفسير للنتائج التي توصلت إليها الدراسة التحليلية المقارنة على النحو الأتي:

1- إن السبب الكامن وراء قوة المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية، وتحقيقها الانتشار على المستوى العربي هو اعتمادهااستراتيجية الاتصال الثقافي، التي تتضمن تقديم الثقافة بمفهومها الواسع (Culture)، وبعناصرها المادية والشفوية والروحية؛ باعتبارها من أسباب التشويق والمتعة للمتلقي. ويتأكدأن السبب الكامن وراء ضعف المسلسلات التلفزيونية العربية المقابلة (اليمن- الجزائر) يعود إلى كونها لا تعتمد في مضامينهمااستراتيجية الاتصال الثقافي، وعدم توظيفها للمضامين الثقافية المشار إليها.

2- إن الأسباب التي تكمن وراء ضعف المسلسلات التلفزيونية العربية المحددة في العينة (اليمن – الجزائر) تنطبق على باقي الإنتاج العربي من دراما المسلسلات التلفزيونية في البلدان العربية الأخرى.

3- إن اعتماد دراما المسلسلات التلفزيونية استراتيجية الاتصال الثقافي؛ يؤدي إلى إلغاء عائق اللهجات العربية؛ باعتبارها جزءاً من الثقافة الشفهية في المجتمع. ولعل تحقيق المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية للقوة والانتشار على المستوى العربي؛ جاء نتيجة اعتمادهما على استراتيجية الاتصال الثقافي التي كانت سبباً في وصولها للجمهور العربي، متجاوزة بذلك عائق اللهجات.

4- إن كثافة المضامين الثقافية في دراما المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية؛ تدلل على أنها تنطلق من منطلقات استراتيجية ثقافية.لأن تلك المضامين تتفق مع تعهدات ومبادئ الاستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي، والخطة الاستراتيجية الشاملة للثقافة العربية.

الاستنتاج العام:

بناءً على نتائج الدراسة التحليلية المقارنة وتفسيراتها؛ فقد خرجنا بنتيجة الاختبار لفرضيتي الدراسة،وعلى النحو الآتي:

1- تأكد صحة الفرضية الأولى في الدراسة التي نصت على أن " هناك علاقة ايجابيةبين درجة اعتماد دراما المسلسلات التلفزيونية المصرية والسورية على مكوّن استراتيجية الاتصال الثقافي، وبين تحقيقيها للانتشار على المستوى العربي.

2- تأكد صواب الفرضية الثانية، حيث تبين عدم اعتماد دراما المسلسلات التلفزيونية المنتجة في كل من (اليمن، الجزائر) على استراتيجية الاتصال الثقافي،وتأكد ذلك في شحه محتواها من المكوّن الثقافي – المادي، الشفوي، الروحي- وهذا الاستنتاج يمكن تعميمه على باقي الإنتاج العربي الضعيف من دراما المسلسلات التلفزيونية في البلدان العربية الأخرى.

الخاتمة

مما عرضناه في القسم النظري من الدراسة؛ يتضح أنه يمكن أن تكون هناك آلية تسير عليها استراتيجية الاتصال الثقافي العربية، من واقع مضامين الخطة الاستراتيجية الشاملة للثقافة العربية التي تم اعتمادها من قبل وزراء الثقافة العرب في سنة (1986)، والإضافات الجوهرية لهذه الخطة في عام (1998)، والتي كان لابد منها؛ بهدف مواجهة أوجه القصور، ومسايرة التطورات التكنولوجية التي لها تأثيرها على العمل الثقافي، وكذا المبادئ والتعهدات التي تضمنتها الاستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي(1991)، اللتان عولتا على وسائل الإعلام القيام بالدور الكبير في تقديم الثقافة العربية الإسلامية؛ من خلال تفعيل كافة الوسائل والفنيات المستخدمة في الإنتاج والنشر، وفي مقدمتها التلفزيون، وبيّنت الدراسة إمكانية تطبيق استراتيجية الاتصال الثقافي العربية في مكوّن دراما المسلسلات التلفزيونية؛ باعتبار أن العمل بها - من خلال التركيز على المضامين الثقافية القائمة- يعد من الضمانات المؤدية إلى تحقيقها للانتشار على المستوى العربي؛ خاصة أن الدراما العربية، وبالتحديد دراما المسلسلات التلفزيونية قادرة على استيعاب الواقع الثقافي وتقديمه، مستفيدة من الخصوصية التي ينميز بها هذا النوع من الإنتاج الدرامي المعاصر، وشمولية جمهوره وتنوعه. وتكمن أهمية العمل في الاستراتيجيتين الثقافيتين العربية والإسلامية، وتركيز مضامينهما في الدراما التلفزيونية واحدة من الوسائل اللازمة والضرورية لمواجهة إعلام العولمة الذي يعتمد على المقومات الثقافية للمجتمعات الرأسمالية الغربية، كما أنها الوسيلة المثلى في ربط المجتمع بثقافته الأصيلة، وباعتبار الثقافة هي أساس هوية الأمم والشعوب.

وجاء الجانب التطبيقي بناءً على فرضيتي الدراسة، حيث تم تحليل مضمون المسلسلات التلفزيونية المحددة في العينة المتمثلة في المسلسلات التي تم بثها كسهرات طيلة ليالي شهر رمضان (2009) (30 حلقة من كل مسلسل)، والمنتجة في كل من (اليمن، الجزائر، مصر، سورية)؛ بهدف التعرف على حجم المضامين الثقافية – المادية والشفوية

والروحية – وبعد تحليل مضمون عينة الدراسة، ووضع المقارنة بين الوحدتين الممثلتين للقوة في إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية (مصر، سورية) والوحدتين الممثلتين للضعف في الإنتاج (اليمن، الجزائر)؛ بينت النتائج أن السبب في تفوق الإنتاج المصري والسوري من دراما المسلسلات التلفزيونية يعود إلى كونها تعتمد على استراتيجية الاتصال الثقافي، وقد تبين ذلك في كثافة المضامين الثقافية المادية والشفوية والروحية، بينما دلل ضعف المحتوى الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية في اليمن والجزائر، وأنها بذلك لا تعتمد على استراتيجية الاتصال الثقافي.

المقترحات:

على ضوء النتائج والتفسيرات التي توصلت إليها الدراسة؛ فإننا نرى الأخذ بالمقترحات الآتية:

1- من الأفضل أن يصنف إنتاج الدراما التلفزيونية العربية ضمن الإنتاج الثقافي الترفيهي، وعدم الاكتفاء في توصيفه ضمن البرامج الترفيهية.

2- ضرورة التوظيف الثقافي لدراما المسلسلات التلفزيونية العربية؛ من حيث توجيه نسبة ثابتة من مضامينها لتقديم ثقافة المجتمع العربي المسلم، وجعل ذلك من شروط الإنتاج في المؤسسات الحكومية والخاصة على السواء.

3- من الضروري على مؤسسات الإنتاج الدرامي التلفزيوني العربية، وعلى الكتاب والمخرجين الارتقاء بلغة الحوار، وتجنب استخدام الكلمات الأجنبية مهما كانت مصداقيتها في تقديم الحدث الدرامي.

قائمة المصادر والمراجع

أـ الكتب:

أ-1-الكتب باللغة العربية:

1- إبراهيم، محمد حمدي: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية – لونجمان-، القاهرة،(1994).

2- أبو أصبع، صالح خليل: استراتيجيات الاتصال وسياسات هو تأثيراته، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، (2005).

3- أبو أصبع، صالح: تحديات الإعلام العربي، تحديات الإعلام العربي، دار الشروق، عمان، ط1، (1999).

4- أبو سيف، صلاح: كيف تكتب السيناريو، دار الحرية للطباعة، بغداد، (1981).

5- أبو صالح، محمد حسين: التخطيط الاستراتيجي القومي، مجموعة النيل العربية،ط2(2008).

6 أركون، محمد: قضايا في نقد العقل الديني. كيف نفهم الإسلام اليوم، ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الطليعة بيروت، (ب. ت).

7- آل حميد، عباس: الإستراتيجية الإسلامية: خطة مقترحة للنهوض بالأمة الإسلامية، الدوحة، مركز الجزيرة للدراسات، الطبعة الأولى،(2010).

8- أيل، كي مجونغ: نظرية الفن السينمائي، دار النشر باللغات الأجنبية، بيونجيانج، كوريا، (1989).

9- بالقزيز، عبد الإله: العرب والعولمة، مركز دراسات الوحدة العربية،ط3، بيروت، (2002).

10- بتروفسكي، ياروفسكي: معجم علم النفس المعاصر (ترجمة. حمد يعبد الجواد، عبد السلام رضوان)، ط1،دار العالم الجديد، القاهرة (ب. ت).

11- بدر،أحمد: الإعلام الدولي، دراسات في الاتصال والدعاية الدولية، وكالة المطبوعات، ط3، الكويت، (1982).

12- بدوي،أحمد زكي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، (1986).

13- براولي.أ.س: التراجيدي االشكسبيرية، ترجمة الياس، سهير حنا القلماوي، المؤسسة المصرية العامة للت أليف والترجمة، القهرة.

14- البعلبكي، روحي: قاموس المورد، عربيا نجليزي، دار العلم للملايين،ط7،بيروت، (1995).

15- بليكتون، زوزويل: كيف تكتب السيناريو؟، ترجمة أحمد مختار الجمال، مكتبة مصر، القاهرة، (ب. ت).

16- بنعروس، محمد حمد: الأسس الفنية للإذاعتين المسموعة والمرئية،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنيغازي، ط1، (1987).

17- بن مرسلي، أحمد: مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال،ديوان المطبوعات الجامعية: ط2 ،الجزائر، (2007).

18- بوحوش، عمار: الذنيبات، محمد محمود: مناهج البحث العلمي،وطرق إعداد البحوث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(1995).

19- بوكروح، مخلوف: مدخل إلى إدارة المنظمات الثقافية، مطابع حسنا ويط1،الجزائر، (2009).

20- بومعيزة، السعيد: فضاء الإعلام: سلسلة الدراسات الإعلامية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(1994).

21- ترحيني، فائز: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت،(1988).

22- جاد،سهير وعلي، سامية احمد: البرامج الثقافية في الراديو والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة،(1997).

23- جاد،سهير سيد احمد: البرامج الثقافية في التلفزيون، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، (1984).
24- جارات، بوبو آخرون: التفكير الاستراتيجي في المستقبل. تعريب وتقديم عبد الرحمن توفيق، مركز الخبرات المهنية للإدارة القاهرة، (1998).
25- جواد، عبد الستار: في المسرح الشعري، منشورات وزارة الإعلام والثقافة، بغداد، (1979).
26- جيرو، بيير: علم الإشارة – السيمولوجيا-،ترجمة منذر العياشي، دمشق، دار طلاس،(1988).
27- الحديدي، منى واللبان، محمد درويش: فنون الاتصال والإعلام المتخصص، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، (2009).
28- حسين، سمير محمد: دراسات في مناهج البحث، بحوث الإعلام، عالم الكتب، ط2،(1995).
29- الحسيني، بسمة وآحرون: الدليل إلى الإدارة الثقافية،دار شرقيا للنشر والتوزيع، القاهرة، (2006).
30- حمادة، إبراهيم: هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (1988).
31- حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ،(1994).
32- حمودة، عبد العزيز: البناء الدرامي، الهيئة العامة المصرية للكتاب،(1998).
33- خشبة، سامي: قضايا المسرح المعاصر، وزارة الإعلام، العراق،(1977).
34- خضور، أديب: نظرية التلفزيون، أديب خضور، ط1، دمشق، (2000).
35- خضور، أديب: سوسيولوجي الترفيه في التلفزيون الدراما التلفزيونية،ط1،دار الأيام، الجزائر، (1999).

36- خطاب، عايدة سيد: الإدارة والتخطيط الاستراتيجي في قطاع الأعمال والخدمات،دار الفكر العربي،القاهرة،(1985).

37- الداهري، حسن صالح والكبيسي، وهـي بمجيـد: علـم الـنفس العـام، دار الكنـدي للـنشر والتوزيع،ط1،الأردن،(2001).

38- درويش، عبد الرحيم: الدراما في الراديو والتلفزيـون المـدخل الاجتمـعـي للـدراما، مكتبـة نانسي، دمياط،(2005).

39- درويش، محمد جمال الدين: التخطيط للمجتمع المعلومـاتي، المكتبـة الأكاديميـة،القاهرة، (2000).

40- الدسوقي،عبده إبـراهيم: التلفزيـون والتنميـة، دار الوفـاء للطباعـة والنشر،الإسـكندرية، (2004).

41- الدسوقي،عمر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر المعـاصر، القـاهرة، (بـدون تاريخ)

42- الدليمي، جاعد حميد: التخطيط الإعلامـي المفـاهيم والإطـار العـام، دار الشروق، عـمان، (1998).

43- راغب، نبيل: فن العرض المسرحي، الشركة المصرية للنشر لو نجمان، القاهرة، (1996).

44- رشتي،جيهان احمد: الأسس العلمية لنظريات الإعلام والاتصال، دار الفكر العربي،القاهرة، (1975)

45- رشدي،رشاد: الدراما من أرسطو إلى ألان، دار الانجلو المصرية،القاهرة، (1968).

46- رضا، رامز حسين: الدراما بـين النظريـة والتطبيـق، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والـنشر، بيروت،(1972).

47- روبنز،(ر. هـ): موجز تاريخ علم اللغة- في الغرب-، ترجمـة أحمـد عـوض، عـالم المعرفـة، الكويت،(1997).

48- ريد، ج، بيتر: القيادة المتميزة، صياغة استراتيجيات للتغيير، ترجمة علاء أحمد، مجموعة النيل العربية، القاهرة،(2005).

49- الزبيدي، محمد مرتضى الحسني: تاج العروس من جواهر القاموس (ج25)، مكتبة جامعة بغداد، بغداد، (ب . ت).

50- زغيب، شيماء ذو الفقار: مناهج البحث الاستخدامات الإحصائية في الدراسات الإعلامية، الدار المصرية اللبنانية،ط1،القاهرة، (2009).

51- سكر،إبراهيم: الدراما الإغريقية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (1968)

52- سلام،أبو الحسن عبد الحميد: حيرة النص المسرح بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2،(1993).

53- سلمان،عبد الباسط: عولمة القنوات الفضائية، الدار الثقافية للنشر،القاهرة،(2005).

54- سيرل، جون: "العقل واللغة والمجتمع - الفلسفة في العالم الواقعي" ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1،(2007).

55- شرف،عبد العزيز: اللغة الإعلامية، دار الجليل،القاهرة،ط1، (1991).

56- شرف، عبد العزيز: المدخل إلى وسئل الإعلام، دار الكتب المصرية، القاهرة،(1989).

57- شعيب، عبد الفتاح: الإعلام العربي وتحديات القرن، الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، .(2001)

58- شكري، عبد المجيد: الدراما الإذاعية في كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية- دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الفكر العربي،ط1، القاهرة، (2000).

59- شلبي،كرم: فن الكتابة للراديو التلفزيون، دار الشروق، ط1،جده،(1987).

60- شلبي، كرم: معجم المصطلحات الإعلامية، دار الشروق، ط2، جدة، (1989).

61- شيلر، هربرت: المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون، الكويت،مارس(1999).

62- صابات، خليل: وسائل الاتصال. نشأتها وتطورها، مكتبة الانجلو المصرية،ط 4 القاهرة (ب. ت)

63- صابر، محي الدين: قضايا الثقافة العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب،طرابلس،ليبيا، (1983).

64- طاليس، أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة، (1982).

65- عبد الحليم، محي الدين: دراسات في الإعلام الإسلامي. الدراما التلفزيونية والشباب الجامعي- دراسة ميدانية – دار الفكر العربي، القاهرة، (1984).

66- عبد الحميد، محمد: البحث العلمي في الدراسات الإعلامية،ط1،عالم الكتب،القاهرة، (2004).

67- عبد الدائم، عبد الله: في سبيل ثقافة عربية ذاتية، دار الآداب،بيروت،(1983).

68- عبد الرحمن، عزي: الفكر الاجتماعي المعاصروالظاهرة الإعلامية والاتصالية-الأبعاد الاجتماعية والحضارية- دار الأمة، الجزائر،(1995).

69- عبد الرحمن، عزي: دراسات في نظرية الاتصال – نحو فكر اتصالي متميز-، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،(2003).

70- عبد الغني، أمين سعيد: الثقافة العربية والفضائيات، رؤية إعلامية من منظور منهجية التحليل الثقافي،ط1، أتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، (2003).

71- عبد المعطي، عبد الباسط: علم الاجتماع – الكتاب الأول – المدخل، دار غريب،القاهرة، (1987)

72- عبد الوهاب، خالد طارق: بناء الموقف الدرامي في النص المسرحي العراقي، بغداد، كلية الفنون الجميلة، (1996).

73- عبد المسيح، ماري تريز: الثقافة القومية بين العالمية والعولمة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، (2009).

74- عبيد، عاطف: صورة المعلم في وسائل الإعلام، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة.

75- عدلي، سيد رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيوني، دار الفكر العربي، القاهرة، (2002).

76- عدون، ناصر دادي: الاتصال ودوره في كفاءة المؤسسة الاقتصادية، دراسة نظرية وتطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (2004).

77- عدون،ناصر دادي: الإدارة والتخطيط الاستراتيجي،ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(2009).

78- عزت، محمد فريد: إدارة المؤسسات الإعلامية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة،(1993).

79- العشماوي، محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، (1980).

80- عصام الدين، أبو العلاء حسن: نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي، القاهرة، (1993).

81- علي،نبيل: الثقافة العربية وعصر المعلومات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الإصدار الثاني، الكويت،ديسمبر(2001).

82- عمر، نو المحمد: مناهج البحث الاجتماعية، والإعلامية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، (1996).

83- فرحات،أسامة: المونولوجبين الشعر والدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(1997).

84- فهمي، أميل: الاتصال التربوي، دراسة ميدانية، مكتب والانجلو المصرية، (1976).

85- فهمي، محمود: الفن الإذاعي والتلفزيوني، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة،(2982).

86- فهيم، فوزية: التلفزيون فن، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة،(1981).

87- فيلد،سيد: لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، ترجمة: أحمد الجمل، سلسلة الفن السابع، دمشق،المؤسسة العامة للسينما، (1991).

88- كايزر، م. مايكل: التخطيط الاستراتيجي في الفنون (دليل علمي)، ترجمة ميشيل حبيب، دار شرقيات للنشر والتوزيع،القاهرة، (2000).
89- كرفش، ستيورات: صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (1986).
90- لارمي . أ / ب. فالي: البحث في الاتصال، عناصر هو مناهجه، ترجمة مجموعة من الأساتذة، تعليق فضي لدليو، جامعة قسنطينة، الجزائر، (2008).
91- لوثر،جورج: دليل التأليف التلفزيوني، ترجمة عزت ألقصري، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، (1980).
92- مارتن،ل. (جون)، وشودري، أنجو جرونر: نظم الإعلام المقارنة، ترجمة، عليدرويش، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع،(1990).
93- مارتن، هانزبترو شومان، هارالد: فخ العولمة. الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية، ترجمة عدنان عباس علي، الكويت المجلس الوطني للثقافة، عالم المعرفة، العدد (238)، (1998).
94- المالك، عبد الباسط سلمان: التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، ط1، بغداد، (2001).
95- مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة. ترجمة علي سيد الصاوي، مراجعة الفاروق زكي يونس، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب،الكويت، (1997).
96- المّحيا، مساعد بن عبد الله: القيم في المسلسلات التلفازية،دراسة تحليلية وصفية مقارنة لعينة من المسلسلات التلفازية العربية،دار العاصمة للنشر والتوزيع الرياض، (1994).
97- مراد، ماجدة: شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية،ط1،عالم الكتب للنشر و التوزيع،القاهرة،(2004).
98- مرتاض، عبد الملك: في تقنية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للفنون والآداب،الكويت، (1998).

99- مرسي، نبيل حامد: التخطيط الاستراتيجي،المكتب العربي الحديث،الإسكندرية (2009).

100- مسلم، عبد طاهر: عبقرية الصورة والمكان،ط1،دار الشروق،عمان،(2002).

101- مكيلي، ألكس: الوجيز في سيميا المواقف، منشورات بوتة للبحوث والدراسات، عنابه، الجزائر،(2008).

102- مهران،رشيد: الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،الإسكندرية،(1979).

103- مهنا، فريال: علوم الإعلام والاتصال والمجتمعات الرقمية، دار الفكر المعاصر،دمشق، (2002)

104- المهندس، حسين حلمي: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (1989)

105- موسى،عصام سليمان: المدخل في الاتصال الجماهيري، مكتبة الكتاني، إربد الأردن، (1986).

106- النادي،عادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الحكيم بن عبد الله،تونس، (1987).

107- نأس، ت. ج .أ: نظرية الكوميديا في الأدب و المسرح والسينما، ترجمة أمين حسن، مطابع المجلس الأعلى للآثار، (1999).

108- النحاس، هاشم: الروائي والتسجيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد،(1980).

109- نداف، عماد: الدراما التلفزيونية، التجربة السورية نموذجا، دمشق، دار الطليعة الجديدة، (1994).

110- نشواني، عبد المجيد: علم النفس التربوي، عمان، دار الفرقان، (1985).

111- نوري، منير: التسويق، مدخل المعلومات والاستراتيجيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (2007).

112- هربرت، شيلر: الاتصال والهيمنة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (1993).

113- هيرمان، لويس: الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (2003).

114- والتون، مايكل: نظرة جديدة للتراجيدي المفهوم الإغريقي للمسرح، ترجمة محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (1998).

115- ويتون، ستيف: فن كتابة الدراما التلفزيونية، ترجمة أحمد المغربي،ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، (2008).

أ-2- الكتب باللغات الأجنبية:

- الكتبب اللغة الفرنسية:

1- Bernadlanizet. Ahmad silem. Ditionaire en cyclopedique des sciences de information et de la communication. ellipse edition marketing.

- الكتبب اللغة الانجليزية:

1- Gudykunst. W. B، Kim.، -Y.Y: Methods for Inter Cultural Communication research.، Beaver Hills: SAGE Publications.

2- Alan Hancock. Communication planning for deployment،paris. UNESCO. (1981)

3- Dodson، Don: Differentinting Culture and Mass Culture، in Enduring Issues in Mass Communication،EvertteDenanis et. Al.،eds. New York: West Publishing Co(،1978)

4- Griffin E . A): h A first look excommunication theory، New York: McGraw –Hill Inc(19 94).

5- MicklKerbel، The Golden age of television Drama، in Thrace Newcomb: Television the critical view:Oxfod University Press.3rd Edition (1982).

6- MicklKerbel، The Golden age of television Drama، in Thrace Newcomb: Television the critical view:Oxfod University Press.3rd Edition (1982).

7- Peter.Mayeux. Writing for the electronic media.2d، Madison: WCB brown. Benchmark(،1994).

8- Phyllis hart noll the oxford companion tooth thartre Oxford. Oxford University Pres(،1991).

9- Sun thnham، Tony Purvis. Television drama: Theries and identities New York: Palgrave Macmillan. 2005.

ب- الرسائل الجامعية:

1- أبو النصر، ياسر عبد اللطيف: التعرض للدراما التي يقدمها التلفزيون ومستوى التطلعات لدى الشباب المصري، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، (1998).

2- احمد، حنان عزت: تأثير المسلسلات الأمريكية الاجتماعية على إدراك طلاب المدارس الثانوية للعلاقات الاجتماعية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، (1995).

3- احمد، سوزان مصطفى: دور التلفزيون في زيادة الاهتمام بالمأثورات الشعبية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، (2008).

4- احمد، عزة عبد العظيم: تأثير الدراما التليفزيونية على إدراك الواقع الاجتماعي للأسرة المصرية، دكتوراه غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة،(2000).

5- الأفندي، سعيد احمد علي: العولمة الثقافية وأثرها على الجانب العقدي والأخلاقي في العالم الإسلامي المعاصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (2006).

6- بوعلي، نصير: أثر البث التلفزيوني الفضائي المباشر على الشباب الجزائري، دراسة تحليلية وميدانية: أطروحة دكتوراه الدولة في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، (2003) .

7- تمار،يوسف:التكامل الإعلامي العربي بين الإمكانيات والتصور- دراسة وصفية تحليلية للخطاب عن التكامل الإعلامي العربي خلال فترة (1990-1986)، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب والبغات، قسم علوم الإعلام والاتصال،(1996).

8- حميدة، راضية: المسلسلات المدبلجة وتأثيرها على قيم وسلوك الجمهور الجزائري- دراسة مسحية لعينة من الجمهور، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، (2006).

9- رمضان، علياء عبد الفتاح: القيم الثقافية التي تعكسها الدراما العربية والأجنبية بالتلفزيون المصري للمراهقين – دراسة تحليلية مقارنة وميدانية، رسالة دكتوراه غير منشورة، معهد الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس، (2004).

10- طه، أميرة سمير: دور المسلسلات العربية التلفزيونية في إدراك الشباب المصري للمشكلات الاجتماعية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، (2002).

11- عثمان،أماني عبد الرءوف محمد: الدراما التليفزيونية والواقع الاجتماعي- دراسة نظرية تطبيقية، ماجستير غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة،(1992).

12- عدلي، سيد محمد رضا: ترشيد الدراما الإذاعية في مصر كأداة للتنمية الحضارية – دراسة تحليلية لعينة من المسلسلات الإذاعية، رسالة دكتوراه، غير منشوره: كلية الإعلام، جامعة القاهرة، (1983).

13- عدون، ناصر دادي: دور الموارد البشرية والاتصال في التخطيط الاستراتيجي بالمؤسسة الصناعية العمومية في ظل اقتصاد السوق، أطروحة دكتوراه في علوم التسيير، جامعة الجزائر، (1998).

14- قرانيه، ورده: أنماط تلقي البرامج التلفزيونية لدى الأسرة الجزائرية- دراسة أثنوغرافية- مذكرة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، (2008).

15- لعرج، سمير: دور التلفزيون في تشكيل القيم الجمالية لدى الشباب الجامعي الجزائري– دراسة ميدانية- أطروحة دكتوراه،(2006).

16- لعيان، عزيز: علاقة الإدمان على المشاهدة التلفزيونية ببناء الأفراد للحقائق الاجتماعية، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، (2008).

17- محمد، عزه عبد العظيم: تأثير الدراما التلفزيونية على إدراك الواقع الاجتماعي للأسرة المصرية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة،(2000).

18- مصطفى، رانيا احمد محمود: تأثير الدراما العربية والأجنبية المقدمة في القنوات الفضائية العربية على قيم واتجهات الشباب العربي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، (2006).

ج- البحوث والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات:

1- أحمد، سيد أبو ضيف: الهيمنة الأمريكية. نموذج القطب الواحد وسيناريوهات النظام العالمي الجديد، مجلة عالم الفكر، ج (31)،(2003).

2- الأسد، ناصر الدين: الثقافة العربية بين العولمة والعالمية، مجلة قضايا إستراتيجية، المركز العربي للدراسات الإستراتيجية، العدد (2)، (2006).

3- إمام، إبراهيم: الاتجاهات الترفيهية للبرامج الإذاعية والتلفزيونية، مجلة الفن الإذاعي، العدد(8) ، (23/سبتمبر/ 1978).

4- بلحاج، بو بكر: اللغة العربية في الإذاعة والتلفزيوني ينثوابت الكيان وثقافة الحداثة، مجلة الإذاعات العربية (مجلة يصدرها اتحاد الدول العربية)، العدد (2)،(2002).

5- بوكروح، مخلوف: السياسات الثقافية العربية: أي دور؟، مجلة أفكار وافاق، جامعة الجزائر2، مارس(2011)، العدد (1).

6- خير البقاعي، محمد: تلقي "رولانبارت " في الخطاب العربي النقدي و اللساني والترجمي: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. المجلد: (27). الكويت، العدد: (1)،جوان – سبتمبر(1998).

7- درويش احمد: تحديات الهوية الثقافية بين ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، مجلة المسلم المعاصر، العدد(98)،القاهرة،(1998).

8- ديوان المطبوعات الجامعية: فضاء الإعلام، سلسلة الدراسات الإعلامية، إعداد مجموعة من الأساتذة، إشراف عزي عبد الرحمن، الجزائر،(1994).

9- عرفة،محمد: التأثير السلوكي لوسائل الإعلام – تحليل من المستوى الثاني، مجلة بحوث الاتصال، كلية الإعلام – جامعة القاهرة،العدد(5)،يوليو(1991).

10- عصمت،رياض: نظريات الجمال والفنون البصرية: الإذاعات العربية . تونس العدد (2)،(2003).

11- فيش، رولاند: التحليل البنيوي للواقع، مجلة ديوجين – مصباح الفكر، مركز المعلومات– اليونسكو – العدد(73) – مايو، يوليو، (1986).

12- يحي،عبد الوهاب لطفي: المسرح الشعري، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد(15)، العدد(1)، (1984).

د – المؤتمرات والملتقيات العلمية:-

1 -اتحاد الإذاعة والتلفزيون- المراقبة العامة للبحوث – بحث تحليل مضمون وشكل المسلسلات العربية المذاعة بالتلفزيون،(1983)

2- الثقافة والتسيير: أعمال الملتقى الدولي المنعقد بالجزائر، 28(- 30/نوفمبر/ 1992).

3 – بكير،مدحت أحمد: الأسس الدرامية لكتابة سيناريو الأشرطة الروائية، الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، (1986).

4- ماهر محمد فهيم: الشخصيات والحوار، الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو، طرابلس، المنشأة العامة للنشر و التوزيع و الإعلان،1986) .

5- بركات، عبد العزيز محمد: الالتزام الأخلاقي في الدراما التلفزيونية كمفسر لأهمية دور التلفزيون في المجتمع حسب ادراكات المشاهدين، المؤتمر العلمي السنوي التاسع. أخلاقيات الإعلام بين النظرية والتطبيق، كلية الإعلام جامعة القاهرة، (2003).

هـ- المطبوعات:-

1- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: الخطة الشاملة للثقافة العربية، مراجعة وتنقيح محمد الميلي، وآخرون، تونس، (1998).

2- المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة: الإستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامي، الرباط، (1998).

و- البحوث والمقالات المنشورة في الانترنت:

1-بالعودة، راغب: البناء الدرامي، http://www.ikhwan.net/forum/showthread. php?66456-%DD%E4-%DF%CA%C7%C8%C9-%C7%E1%E3%D3%D1 %CD -%E6-%C9ED تاريخ التسجيل: 29-04-2009 الساعة 01:23

2-البريك، سعد: الوطنية وانسنة حسنة، عمر عبيد: من أساليب الإقناع في القران الكريم، المكتبة الإسلامية

a. http://www.islamweb.net/newlibrary/display_umma.php?lang=A&BabId=2&ChapterId=2&BookId=295&CatId=201&startno=0

3-الحسني، أبو إبراهيم: خطورة التأثير الإعلامي على الجمهور،منتدى النقد الإعلامي، Oct 1 2007 PMhttp://naqed.info/oldforums/lofiversion/index.php/ t2189 09:50 .html

4- الزغبي، موسى: دراسات في الفكر الاستراتيجي والسياسي،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تاريخ التسجيل، 2001. http://www.awu-dam.org/book/01/study01/13-M-Z/book01-sd002.htm

5- شهرزاد الكترونية: المسلسل التلفزيوني، مجلة الشاشتان، عدد 34. ماي. 1981، ص

32

6-عبد الكافي، إسماعيل عبد الفتاح: معجم مصطلحات العولمة،WWW.Kotobarabia.com

7- العمري، مصطفى: الاتصال الثقافي، منتديات صحافة وإعلام، تاريخ الإدراج: 06-09-2008

الوقت:22:55:33 http://as7ab.maktoob.com/group/viewForum108794.htm

8- الموسى، عصام سليمان: الاتصال وبناء إستراتيجية للثقافة، منبر الرأي، صحيفة الكترونية، تاريخ التسجيل، الجمعة 18 شباط 2011 - 05:03م، الرابط http://www. manbaralrai.com/?q=node/29935

9-الناشف، تيسير: الخصوصيات الثقافية والتحديات الغربية، مجلة ديوان العرب، الكترونية، الأربعاء 26 أيار (مايو) 2010 http://www.diwanalarab.com/spip.php?article 22600

10- محمد ناصر الخوالدة: فن الاتصال والحديث، جريدة الشروق، تاريخ التسجيل Sep : 2005 الرابط http://www.shrooq2.com/vb/showthread.php?t=2975

المؤلف في سطور

- اسماعيل عبد الحافظ العبسي: ولد في الاعبوس، محافظة تعز، اليمن.
- تخرج في جامعة الملك سعود بالرياض المملكة العربية السعودية 1990. اعلام اذاعة وتلفزيون. والماجستير في جامعة الجزائر تخصص (الاتصال الاستراتيجي).
- يعمل مخرج وسينارست في التلفزيون اليمني منذ عام 1990. له العديد من الاعمال الدرامية والوثائقية والثقافية والمنوعات.
- كاتب مقال صحفي، وله العديد البحوث المنشورة.
- له مؤلفات في الفكر الإسلامي؛ منها كتاب براءة القرآن من تشابه التفاسير. دعوة لتحرير فكر العقيدة، صدر عن مركز الحضارة العربية في القاهرة، 2009. وأخرى تحت الطبع.
- كاتب روائي، صدرت له رواية: النطفة السوداء عن مركز الحضارة العربية في القاهرة، 2010، واخرى تحت الطبع.
- له العديد من المحاضرات الفكرية في الفكر الاسلامي بملتقيات ومؤسسات ثقافية وأكاديمية. في اليمن ومصر والجزائر.